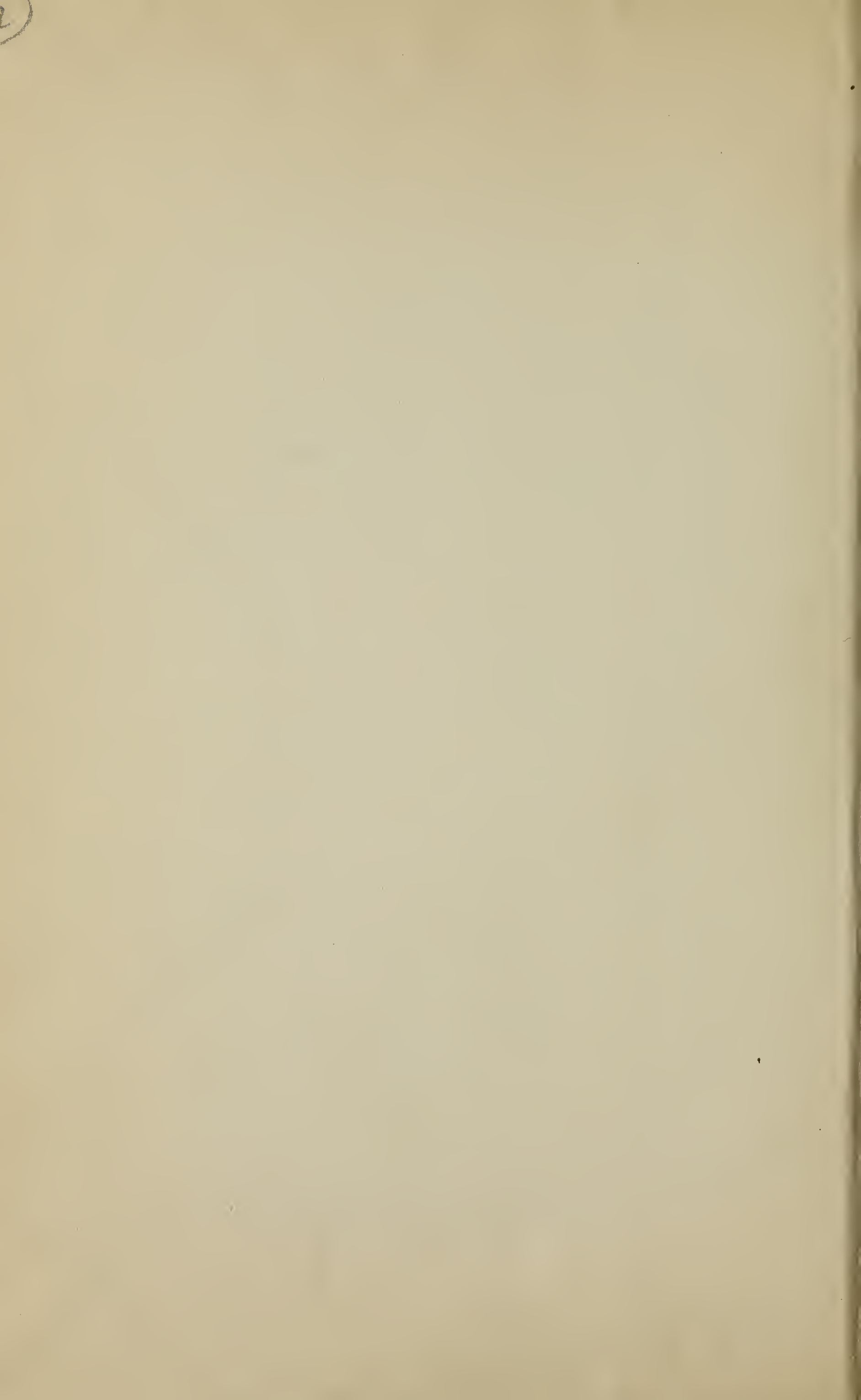
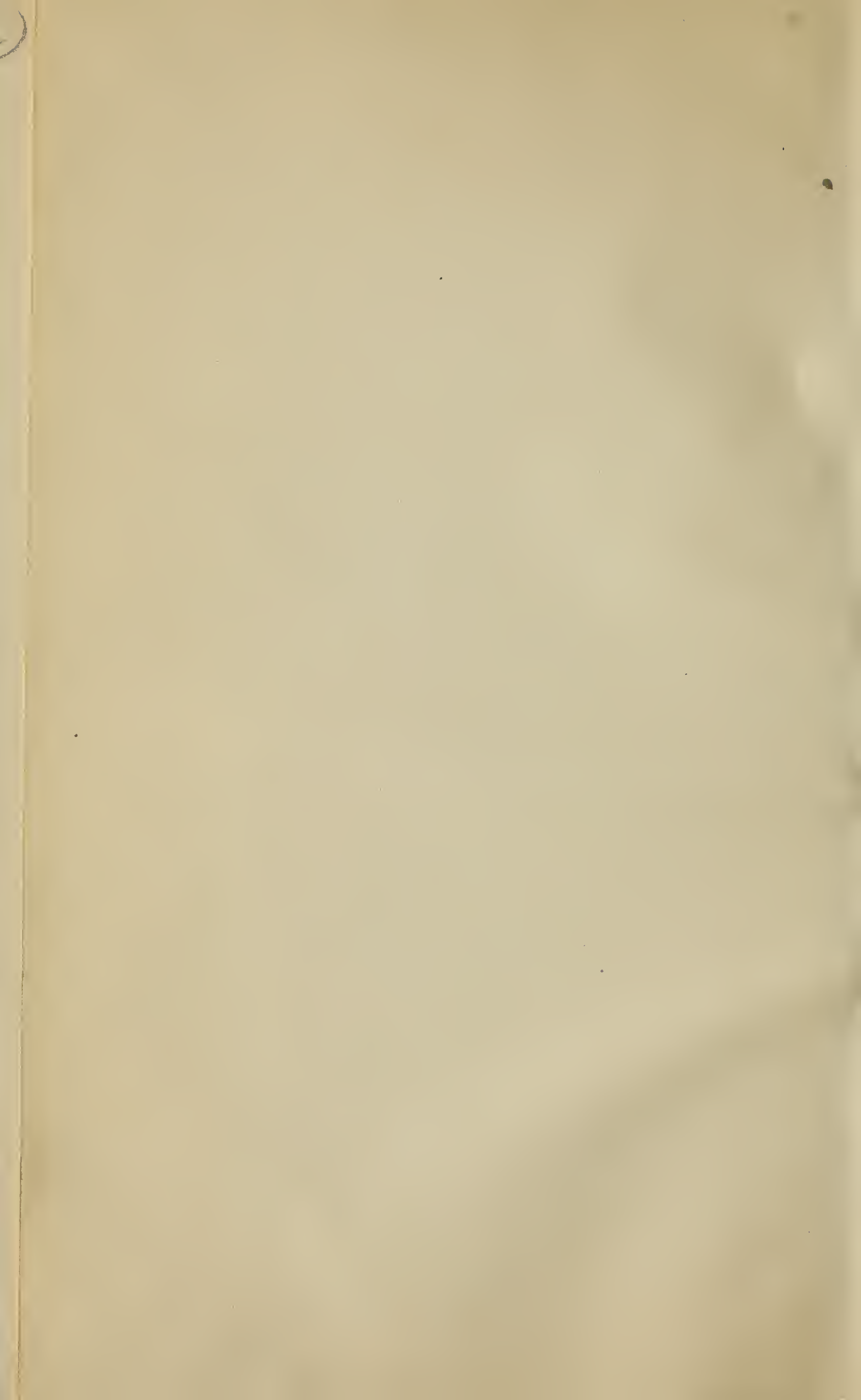

2d 5
HAYDN





HAYDN.

Niort. — Imprimerie de Robin.

HAYDN,

Sa Vie, ses Ouvrages, ses Voyages et ses Aventures.

TRAITS ET BIZARRERIES DE HAYDN ET DE PLUSIEURS ARTISTES, SES CONTEMPORAINS OU SES DEVANCIERS. — PARALELLE ENTRE LES MUSICIENS CÉLÈBRES DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE ET LES PEINTRES DE PLUSIEURS SIÈCLES. — PARALELLE ENTRE HAYDN ET LE MARÉCHAL LAUDON. — CANOVA. — NAPOLÉON. — ROSSINI. — CHERUBINI.

Par Joseph Carpani,

TRADUCTION

DE D. MONDO.

Paris.

SCHWARTZ ET GAGNOT, QUAI DES AUGUSTINS, 9.

POUGIN, QUAI DES AUGUSTINS, 45.

DESFORGES, RUE DU PONT DE LODI, 9.

DUVERGER, RUE RAMEAU, 6.

1837.



Compositeur, Fondateur de la Grande Association musicale de l'Ouest de la France, Elève de Méhul, premier grand Prix de Composition musicale de l'Institut de France.

Vous m'avez souvent dit que la Littérature musicale étrangère est peu connue en France, que la partie esthétique de la Musique est en général négligée ou peu étudiée, et que ce serait rendre un service à l'Art que d'en répandre le goût par quelque Ouvrage intéreſsant. Vous m'avez indiqué le Livre Italien de Carpani sur

Haydn, comme celui qui réunit les deux qualités recommandées par Horace, l'utilité et l'agrément, et vous m'avez engagé à faire la Traduction de cet Ouvrage. La voici, je vous l'offre.

Puissent votre grand Amour pour la Musique et votre Talent distingué, puissent le nom du célèbre Artiste Allemand, et le mérite réel du Livre de Carpani vous faire accueillir favorablement ce faible Travail!

D. Mondo.

Novembre 1837.

Patere honoris scirent ut cuncti viam
Nec generi tribui, sed virtuti *gloriam.*
PHÆD., *Lib. II.*

Pour montrer que la carrière de la gloire est ouverte à tous les humains, qu'elle n'est pas l'apanage de la naissance, mais qu'elle est la récompense du génie.

LETTRE I.

Vienne, 15 Avril 1808.

Homo non periit, sed periit artifex.
MÉNAG.

L'homme respire encore, mais l'artiste n'est plus.

Haydn, nom révéré et dont la gloire brille comme un astre dans le temple de l'harmonie; *Haydn*, qui vous intéresse tant, mon ami, vit encore; mais hélas! *quàm mutatus ab illo*, combien il est différent de ce qu'il fut autrefois.

Lorsque vous sortez de Vienne du côté où est située la maison de plaisance impériale, Schœnbrunn, vous trouvez à votre gauche, près la grille de l'allée nommée Maria-Hülf, un chemin étroit qui conduit au faubourg de Gumpendorf. A la moitié de ce chemin s'élève une petite maison isolée, que le silence environne, et d'une apparence propre et modeste. Là, et non, comme vous le croyiez, dans le palais d'*Esterhazy*, qui pourrait être à sa disposition s'il le voulait, habite celui qui produisit les plus délicieux accords dont le monde ait jamais été ravi; le dieu de la musique instrumentale, un des rares et vrais Génies du dix-huitième siècle, qui honora de ce beau titre tant d'autres prétendus génies qui ne l'avaient point mérité. Entrez dans cette paisible demeure, et, après avoir salué la vieille et avenante portière, montez avec elle les marches du petit escalier, traversez un premier appartement et vous apercevrez au milieu du second un petit vieillard assis près d'une table et occupé, comme tout d'abord vous pouvez en juger, de l'unique pensée de sa frêle et décrépite existence, et tellement nul à tout autre égard, que même pour se rappeler ce qu'il fut autrefois, il a besoin des visites qui lui réveillent ce souvenir. A l'apparition d'un visage étranger il semble sortir d'une profonde léthargie. S'il

reconnaît un ami, une vieille connaissance, le sourire s'épanouit sur ses lèvres, une larme vient mouiller sa paupière, ses traits s'animent, sa voix prend de la fermeté, il parle de lui, d'anciens événemens, plus présens à sa mémoire que ceux dont il a été récemment le témoin; mais bientôt il retombe dans son triste et habituel état de torpeur. *Haydn* tout feu, tout inspiration, *Haydn* qui assis à son piano créait des merveilles musicales, dont la vertu puissante enflammait ensuite les âmes des heureux auditeurs et faisait vibrer chacune de leurs fibres, ce *Haydn* a disparu du monde. Le papillon platonique a déployé ses ailes et s'est envolé; il ne reste de lui qu'une larve. Chères et précieuses dépouilles cependant de l'homme incomparable! Je vais de temps en temps les visiter et fouiller, pour ainsi dire, dans ces cendres chaudes encore du divin feu d'Apollon, où parfois il m'arrive de découvrir quelque étincelle non entièrement éteinte; puis je pars, l'âme émue de tristesse et de désenchantement, pensant à la fragilité de ces brillantes facultés de l'esprit tant ambitionnées et tant vantées par l'orgueil humain.

Je pourrais m'arrêter ici et j'en aurais dit assez en réponse à vos questions sur l'homme célèbre, dont vous me demandez des nouvelles avec tant d'intérêt. Mais je connais en vous un amateur

de musique aussi éclairé que passionné ; un admirateur de *Haydn* qui, comme moi, le place au-dessus de tous les symphonistes célèbres, et ce peu de détails sur sa languissante existence ne peuvent aucunement satisfaire votre curiosité. Vous méritez bien que je vous parle du *Haydn*, qui pendant cinquante ans a fait retentir de son nom toute l'Europe civilisée, et dont la musique est connue de Mexico à Calcutta ; aussi bien que de Naples à Londres ; de Péra jusqu'à Paris. Ce *Haydn*, mon cher ami, vit encore plein de vigueur et de force, ainsi que vit et fleurit dans ses vers de feu le divin chantre d'*Achille*, plus de trois mille ans après sa mort. Je vous retracerai par Lettres les Mémoires de ce pontife privilégié de l'harmonie ; je vous les exposerai tels que je les ai recueillis de sa propre bouche et de celles des personnes qui, à différentes époques de sa vie, eurent avec lui de fréquentes relations. De ce nombre se trouvent le baron *Van-Swieten*, le *maestro Fabert*, la digne élève et amie de *Haydn* mademoiselle de *Kutzbec*, le *maestro Pichl*, le violoncelliste *Bertoja*, le conseiller *Griesinger*, le *maestro Veigl*, mesdames *Martinez*, son fidèle Copiste et beaucoup d'autres encore que pour abréger je ne vous nomme pas.

Par reconnaissance pour ce qu'il a été, je vous

parlerai aussi quelquefois de sa manière d'être actuelle. Tout est intéressant dans la vie de ces rares génies, qui par le développement de leurs facultés intellectuelles ne procurèrent au monde, que des consolations et des plaisirs : vrais héros plus dignes que tout autre de ce titre flatteur; si les hommes avec une sage impartialité savaient mieux apprécier le mérite de ceux qui les comblent de bienfaits et leur procurent des jouissances; loin de se laisser éblouir par l'ambition et la fureur des conquérans qui les tourmentent, les oppriment et les détruisent.

Le Parnasse musical comptait déjà un grand nombre de bons compositeurs, quand vint au monde dans un petit village d'Autriche le père de la musique instrumentale, *Joseph Haydn.* Le genre et les études de ses prédécesseurs étant presqu'uniquement appliqués à la partie vocale, que l'on peut appeler en effet la base de toute jouissance humaine éprouvée par le moyen de l'organe auditif; la partie instrumentale était à cette époque peu soignée, et généralement on la considérait comme accessoire, ainsi qu'en architecture ou dans un tableau d'histoire on regarde comme accessoire les ornemens et le paysage.

La musique était pour ainsi dire une monarchie, où le chant occupait le rang de souverain,

les instrumens celui de sujets. Ce genre de musique à laquelle ne prend aucune part la voix humaine; cette espèce de république formée de la réunion de sons divers, et dans laquelle chaque instrument a le droit de figurer et de jouer un rôle, ne commença guère à paraître que vers la fin du dix-septième siècle, et l'on peut présumer que *Lulli* en donna alors l'idée par les symphonies appelées *ouvertures* dont il fut l'inventeur. Mais en celles-ci mêmes le goût primitif pour la monarchie dominait encore d'une manière bien marquée; car dans les intervalles des *Fugues*, dont elles étaient presque en entier composées, le violon s'emparait de la partie chantante, autrement dite *cantilène*, et les autres instrumens ne servaient qu'à l'accompagner ; comme dans la musique vocale, ils accompagnaient les voix auxquelles était exclusivement confiée la pensée musicale, c'est-à-dire, la mélodie de la composition.

La symphonie n'était donc à cette époque, le plus souvent, qu'un air joué au lieu d'être chanté. Telle était l'ancienne musique instrumentale des Grecs, passée par la suite aux Romains. Même, à proprement parler, leur musique n'était qu'une pure musique de chant répétée par les instrumens, et nul n'aurait osé enfreindre un tel usage, en composant une mélodie destinée et appropriée aux seuls instrumens, comme on a imaginé de le

faire, depuis que cet art enchanteur est sorti des langes de l'enfance dans lesquels il demeura enseveli pendant tant de siècles. Lisez ce que dit à ce sujet *Kalkbrenner* dans son Histoire de la Musique, page 175 :

« *Les Grecs étaient trop scrupuleux observa-*
« *teurs du rhythme, du mètre et du genre caracté-*
« *ristique, pour qu'on pût supposer qu'ils eussent*
« *jamais consenti à ce que la musique instru-*
« *mentale devînt autre chose qu'une imitation*
« *froide et uniforme de la musique vocale.* »

Avant les symphonies de *Lulli* on ne connaissait en Europe d'autre musique instrumentale que celle indispensable à la danse; et dans cette musique même un seul instrument était chargé de la mélodie; les autres, restreints aux seules notes des différens accords, faisaient l'accompagnement. En Italie, cette musique très imparfaite était ordinairement exécutée avec les seuls instrumens représentés par *Caliari* dans son souper de Saint-Georges, et avant lui par *Giorgione* dans ce concert qui fut gravé et rendu public. Ces instrumens étaient la viole, le luth, le *bassetto*, la flûte, le psaltérion, auxquels on ajoutait quelquefois la harpe, les fifres et le cor.

Quand dans certaines occasions on voulait avoir une musique plus bruyante, on augmentait le nombre de ces instrumens en y joignant les

trompettes droites. L'orgue jouait presque toujours seul. On n'avait pas même l'idée alors d'orchestres formés, comme sont les nôtres, d'instrumens différens distribués avec tant d'ordre, de goût et de méthode. La musique instrumentale se maintint dans cet état mesquin tant que la musique vocale conserva la suprématie dans le monde musical.

Je ne m'arrêterai pas à vous décrire ici cette innombrable famille d'instrumens imparfaits; tels que musettes grandes et petites, tambours de toutes formes et de toutes dimensions, flûtes, sifflets, flageolets, cymbales, tymbales, trompes (*trombe*), trompettes (*trombettini*), cornemuses, guitares (*chitarre*), grandes guitares (*chitarroni*), monocordes, dont se servirent dans le quatorzième siècle les troubadours Provençaux : l'usage n'en fut guère connu qu'en France, où même il ne survécut pas au quinzième siècle.

La basse continue ayant été inventée alors par *Viadana*, ou comme d'autres le pensent avec plus de raison, par *Caccini*, et le bel art de la musique faisant de grands progrès en Italie, ces instrumens barbares disparurent insensiblement; et les violons, nommés dans ce temps violes, commencèrent à être employés de préférence. On simplifia toujours les orchestres, comme le prouvent les peintures citées, jusque vers la

moitié du dix-septième siècle; époque à laquelle on adopta une sorte de forme stable et régulière dans leur composition en les réduisant aux seuls instrumens à cordes, à l'orgue et aux trompettes.

L'orchestre de *Lulli* était ainsi composé, et tout le monde sait que jusque vers le milieu du siècle dernier les instrumens à vent, qui ajoutent à nos orchestres tant de vigueur et y produisent une variété d'effets si riches et si agréables, manquaient tout-à-fait dans les œuvres mêmes des grands maîtres.

Je vous dirai ici en passant, qu'il n'était réservé qu'à un compositeur ultramontain du dix-huitième siècle de faire aussi, de la musique vocale, une démocratie, dans laquelle les instrumens devenus partie intégrale, se disputent avec la voix humaine l'honneur d'exécuter le chant, et partagent avec elle l'attention des auditeurs, que nos ancêtres, partisans soumis de la nature, plus que de l'art, attribuaient sagement à la voix seule le droit de fixer.

Cette méthode, en augmentant l'importance des instrumens, fit que les chanteurs prétendirent reprendre la suprématie, qui leur était enlevée presque totalement, et se mirent, pour y parvenir, à faire comme disait plaisamment *Metastase*, *delle sonatine di gola* (de petites sonates de gosier.) On entendit alors, par un renversement de

goût des plus complets, *l'Agujari*, *le Marchesi*, *la Marra*, *la Gabrieli*, *la Danzi*, *la Bilington*, et une infinité d'autres, imitant le hautbois, le flageolet, le violon, et transformant, pour ainsi dire, leurs voix en ces instrumens, rivaliser avec eux et les surpasser même par la difficulté et la variété des passages, la vivacité des traits et des cadences; assurément au grand détriment de l'art sublime et essentiellement sentimental du chant, destiné non seulement à satisfaire l'oreille, mais aussi à charmer et à toucher l'âme.

C'est ici le lieu de vous faire remarquer que deux hommes également célèbres, *Jomelli* et *Galuppi*, furent les premiers à consacrer l'usage bien entendu des instrumens qui, employés convenablement dans l'accompagnement du chant, en augmentent la force et en font merveilleusement ressortir les effets. Ces deux génies par des mouvemens analogues aux situations, par des chants secondaires combinés de manière à ne point gêner, à ne point couvrir les chants principaux dont ils remplissaient les accords, enrichirent la musique dramatique de tant de variété et de charmes nouveaux, que leurs compositions étonnèrent et ravirent en même temps tous ceux qui alors les écoutaient. *Paesiello* et *Cimarosa* cultivèrent ensuite cette partie de l'art divin avec un bonheur et des succès qui ne laissèrent rien à désirer.

Revenant à l'enfance de la musique instrumentale, je vous dirai que l'invention de *Lulli*, bien que très propre à remplir parfaitement le but auquel elle était destinée, c'est-à-dire à ouvrir avec pompe une représentation théâtrale, resta pendant assez longtemps, sans imitateurs, en raison de la préférence exclusive que l'on accordait alors au chant. En Italie même, peu de symphonies furent composées pour cet usage, et une de celles de *Lulli* y fut exécutée dans différens théâtres pour servir d'introduction à diverses pièces des compositeurs les plus célèbres de ce temps, sans qu'aucun d'eux voulût se donner la peine d'en composer d'autres.

Et soit qu'ils attachassent peu de prix à ce genre de production, soit qu'ils eussent une si haute opinion de celui qui en était l'inventeur, qu'ils n'osaient espérer de l'égaler ; toujours est-il que l'*ouverture* française régna longtemps dans les théâtres Italiens; quoiqu'on y entendît les œuvres admirables des *Vinci*, des *Pergolesi*, des *Leo* et d'autres non moins célèbres. Le vieux *Scarlatti* fut le premier qui secoua le joug et fit paraître ses œuvres précédées d'*ouvertures* de sa composition. Le succès répondant à l'entreprise, il fut réputé un génie.

Plusieurs imitèrent ensuite sa hardiesse avec non moins de bonheur ; tels que *Perez*, *Porpora*,

et avant eux, *Corelli*, puis *Carcano*, *Bononcini*, etc. Mais ces symphonies des contemporains de *Scarlatti* étaient, ainsi que celles de *Lulli*, écrites à *première partie* et *basse* seulement : les premiers qui en écrivirent à trois parties, furent *Gasparini*, *Sammartini*, *Palladini*, le vieux *Bach*, *Tartini*, et enfin *Jomelli* qui fut le dernier. Ces compositeurs introduisirent aussi une marche différente entre les parties.

Tel fut le crépuscule précurseur du soleil *Haydinien*. La musique instrumentale commença alors à prendre plus d'importance et à revêtir un caractère propre. Elle passa du théâtre dans les salons (avant que *Haydn* eût encore commencé à écrire), et bientôt naquirent le *quartetto* et le *terzetto* ou *trio*, et avant ceux-ci le *duo*, dont *Corelli* peut être regardé comme l'inventeur. Mais ce genre de musique de *chambre* avait toute la sécheresse et la gravité scolastique, et ne consistait presqu'uniquement qu'en *fugues* sévères.

On n'a qu'à jeter les yeux sur les profonds *quartetto* de *Gasmann*, sur les soporifiques *trio* de *Handel* pour se faire une idée juste de la manière de composer austère et savante, mais glacée de ces temps, dont le travail cependant préparait l'apparition de l'astre, qui devait par son brillant éclat réjouir l'horison musical.

Quand donc on pense en quel état *Haydn*

trouva la musique instrumentale, lorsqu'il commença à en composer; quand on considère ensuite à quel degré de perfection il la porta et combien il en étendit le domaine, ayant à peine vingt-cinq ans, on ne peut s'empêcher de s'écrier : qu'il fut certes l'inventeur de ce genre, presqu'inconnu avant lui à tous les siècles et à toutes les nations. Mais il ne l'inventa pas seulement, il le porta, comme je l'ai dit, à un point de perfection tel, que la réputation de grand symphoniste n'a été obtenue après lui et ne pourra l'être à l'avenir que sur les traces de *Haydn* dans la route qu'il fraya le premier, et dont il est impossible de s'écarter sans errer.

Ainsi, comme Minerve sortit du cerveau de Jupiter, la musique instrumentale jaillit toute belle et toute parfaite de la tête d'un seul. Quelle mine féconde en inventions ! Quel riche magasin de matériaux et de moyens devait renfermer la tête d'un tel homme qui, dans une carrière où se trouvaient tant de difficultés, eut à peine quitté le point de départ, qu'il toucha aussitôt le but éloigné. *Grétry* avance avec raison dans ses Mémoires, « qu'il faut plus de génie pour produire « une symphonie, comme celle de *Haydn*, qu'il « n'est nécessaire d'en avoir pour composer la « musique d'un opéra tout entier. » Les faits seuls suffiraient pour prouver la justesse de cette

assertion ; car, parmi le grand nombre d'auteurs qui composèrent de bons opéras, aucun, à l'exception de *Mozart*, dont le talent suivit les mêmes sentiers non en servile imitateur, mais en émule et en maître, aucun, dis-je, ne fit des symphonies comme *Haydn*. Mais voici la raison que donne *Grétry* de son jugement. Dans la composition d'un opéra, dit-il, le poète fait une partie du travail en fournissant au compositeur des caractères, des affections, des situations, des couleurs, des idées, auxquels il ne s'agit, pour celui-ci, que d'approprier la musique, au lieu que pour la composition d'une symphonie, l'auteur doit tout créer et opérer entièrement seul.

D'après ce principe, je crois pouvoir décider que, sous le rapport de l'invention, *Haydn* fut le génie le plus remarquable de son temps ; car non seulement il écrivit des symphonies ; mais il fut le créateur de la musique instrumentale et du plus beau genre auquel elle puisse être appliquée.

Ce n'est pas qu'avant *Haydn* personne n'eût composé de musique instrumentale ; plusieurs, comme je vous l'ai déjà dit et je vous en parlerai plus en détail dans la suite de ces lettres, le précédèrent dans cette carrière ; mais son style sublime et véritablement parfait fut nouveau et à lui. Le peu de traits dans lesquels on a cru recon-

naître une ressemblance avec le style de quelques auteurs ses devanciers, dont je vous dirai le nom en temps et lieu, sont des éclairs légers, qui ne peuvent ôter à *Haydn* le mérite de l'invention. Et c'est ce style qui créa la musique instrumentale telle qu'elle est aujourd'hui, et portée par *Haydn*, à un si haut degré de perfection, qu'elle surpasse la musique vocale si vantée de nos jours. Pour juger de la vérité incontestable de ce que j'affirme, il suffit de comparer la musique instrumentale de *Haydn* avec celle des auteurs qui écrivirent avant lui. *Haydn*, comme *Colomb*, ouvrit la route vers un monde nouveau, dont l'existence était tout au plus soupçonnée et qui pouvait lui être indiquée de loin par quelqu'autre; mais que personne avant lui ne sut découvrir, et après lui, mieux exploiter.

Le vrai mérite de *Haydn* est prouvé non seulement par les suffrages universels qu'obtinrent ses compositions; mais encore par les résultats plus ou moins heureux auxquels arrivèrent ses imitateurs, selon qu'ils se conformèrent fidèlement à leur type, ou tentèrent de s'en éloigner.

Les uns cherchèrent à simplifier la mélodie en diminuant les accords et les transitions, et firent, comme *Pleyel*, de la musique dépourvue de dignité et de vigueur; d'autres, comme *Mozart* et *Beethoven*, accumulèrent les nombres et les

idées, recherchèrent la multiplicité et l'étrangeté des modulations, et produisirent des confusions érudites et compliquées, pleines de recherches et d'étude, mais pauvres d'effet; ceux seulement qui se guidèrent d'après la lumière du flambeau *Haydinien*, recueillirent toujours de justes et nombreux éloges.

Ainsi notre *Haydn* seul sut constamment et sans exception, être clair et savant; énergique et naturel; harmonieux sans confusion; docte sans aridité; mélodieux sans jamais tomber dans le trivial; habilement combiné, sans embarras; spontané et régulier, et tout cela au milieu de la bizarrerie des idées toujours parfaitement senties; de la nouveauté des moyens; de la hardiesse des stratagèmes et de l'abondance des inventions. On devra donc l'étudier, l'admirer, ne pas s'écarter de la route qu'il a tracée; mais, comme lui seul peut dire avec le poète de *Venosa*, l'orgueilleux

Libera per vacuum posui vestigia princeps,
Non aliena meo pressi pede;

je m'élançai d'un pas hardi par des routes nouvelles, dédaignant celles où d'autres avant moi avaient imprimé leurs traces; tous ceux, qui l'imiteront, resteront toujours au-dessous de

l'original, et le surnom d'*inimitable* sera toujours l'apanage du symphoniste Allemand.

Persuadé de cette vérité, je vous quitte pour le moment, et je vais m'en convaincre davantage, s'il est possible, chez *Schuppanzigh*, en écoutant quelques *quartetto* de notre auteur, admirablement bien joués.

Adieu, enviez mon sort et portez-vous bien.

II.

Vienne, 24 Avril 1808.

Natura il fece e poi ruppe la stampa.
ARIOSTO.
La Nature le fit et puis brisa le moule.

François-Joseph Haydn naquit le dernier jour de mars 1732, à Rohrau, dans le territoire d'Unter-Wienner-Wald, appartenant à la famille du comte *Charles Harrach*, et situé près de Pruk, sur la Laïte, à deux lieues de Vienne. Peu d'années auparavant, dans un village de Bohême, appelé

Neüdorf, propriété du prince de *Lobkovitz*, était né le célèbre *Gluck*. L'honneur d'avoir produit dans son sein deux génies d'un si grand mérite, n'est pas le seul de ce genre dont puisse se glorifier l'Autriche. Elle avait déjà donné un législateur à la musique dans la personne du fameux *Fux*, né à Gratz, dont le Code d'Harmonie est connu de tous les vrais amateurs. *Mozart*, qui réunit à lui seul tous les talens, vit le jour sur les frontières de cette Monarchie dans la province de Saltzbourg.

Gluck et *Haydn* naquirent l'un et l'autre, sous le chaume, de parens dont le nom était aussi obscur que la fortune. *Gluck* était fils d'un paysan, *Haydn* d'un charron nommé *Mattia*. Ainsi la généalogie de ces deux grands compositeurs ne nous occasionnera pas des recherches bien pénibles. Leurs ancêtres naquirent, vécurent, moururent, voilà toute leur biographie. Notre *François-Joseph* eut pour mère *Anna Maria*, dont le nom de famille n'est pas consigné dans l'acte de baptême, soit qu'elle n'en eût point, ou que le curé ait voulu faire une économie d'encre, ne soupçonnant guère que la pauvre fille fût destinée à devenir mère d'un homme beaucoup plus célèbre que lui, bien qu'alors il fût appelé par ses paroissiens *sa révérence*. On ne sait rien de plus de l'histoire d'*Anna Maria*, sinon qu'avant son mariage avec

Mattia Haydn, elle était cuisinière dans le château du comte *Harrach*, seigneur du village.

Les parens de *Haydn* étaient catholiques et leur fils vécut et mourut zélé observateur des préceptes de sa religion. Il eut pour parrain et pour marraine le meunier et la meunière du village, dont je me dispenserai de vous dire les noms. Le baptême eut lieu le premier jour d'août, que plusieurs ont pris pour celui de la naissance de notre Artiste, et chose singulière, c'est que lui-même était dans l'erreur, ne s'étant jamais donné la peine d'aller voir son acte de baptême.

Telle est l'origine de notre *François-Joseph Haydn*, appelé ensuite, je ne sais pourquoi, du seul nom de *Joseph*. Honoré des grands, dont il reçut des témoignages éclatans d'estime, il ne dissimulait pas la bassesse de sa naissance; loin de là il s'applaudissait, ainsi qu'*Horace* et l'*Orateur d'Arpino*, de ne devoir qu'à lui seul toute sa gloire; il répétait après le premier :

« *Quantùm generi demas virtutibus addas*, »

ajoute au mérite ce que tu ôtes à la naissance; et comme lui, il protestait qu'il n'aurait pas changé ses parens, quand même il aurait été en pouvoir de le faire. Tous les ans au contraire il avait pour habitude de se rendre à *Pruk*, et d'y

réunir tous ses parens demeurant dans les villages voisins. Il leur donnait un repas dans la meilleure auberge du lieu, et après avoir fait manger et boire à satiété tous les convives, il les renvoyait en leur offrant un petit cadeau en argent. C'est alors qu'au milieu d'embrassemens sincères et sans façon, il renouvelait l'invitation pour l'année suivante. *Haydn* appelait ce grand repas de famille « le jour de ses grandeurs, » et il en était tout fier et tout joyeux.

Haydn eut plusieurs frères et sœurs. Son père eut deux femmes qui lui donnèrent vingt enfans. *Joseph* fut l'aîné de tous. Ses frères du premier lit furent *Michel* et *Jean*, qui reçurent de la nature, comme lui, des dispositions très prononcées pour la musique. *Michel* devint un des plus profonds compositeurs de musique d'église ; il vécut et mourut au service du prince, évêque de Saltzbourg. *Jean* devint musicien de chambre du prince *Esterhazy*. Ses sœurs furent toutes mariées avec des ouvriers de *Pruk*. Une d'elles épousa un menuisier, une autre un maréchal-ferrant, et elles eurent toutes beaucoup d'enfans. Ne pensez pas que je veuille ici, à la manière du D. *Manni*, biographe très exact, vous débiter tous les noms, les métiers et les aventures de cette nombreuse famille ; je n'ai jamais été *cacciatore di mosche* (chasseur de mouches).

Ce que je viens de vous dire, attribuez-le à ma prévoyance historique, parce que *Haydn*, n'ayant point d'enfans, j'ai voulu vous faire connaître la destinée de sa fortune et de ses compositions, si toutefois il en laisse d'inédites en mourant; ce que je ne crois pas.

Le père de *Haydn* joignait au métier de charron deux des premières charges du village. Il était juge du lieu et en même temps sacristain de l'église paroissiale, il avait une belle voix de ténor, il aimait les orgues et toute espèce de musique.

Dans un de ces voyages que font les ouvriers en Allemagne, il avait appris à jouer un peu de la harpe. Ce n'était pas un *Krumpholz*, ni un *Delvimar*, mais il était le premier joueur de salon; et il prenait plaisir, pendant les jours de fête, à chanter et à jouer avec sa femme, qui aussi aimait beaucoup ce passe-temps. Et qui sait si ce n'est pas à un de ces concerts conjugaux qu'on doit la naissance d'un si grand maître, heureux fruit de l'amour légitime de ces *dilettanti*. C'est une observation des physiciens, que la disposition des âmes au moment de la conception, influe plus que tout autre chose sur le caractère des enfans. Ceci posé, je ne sais rien de mieux pour produire un *Haydn*, qu'une journée d'août (ce fut précisément en ce mois qu'a été conçu notre *Joseph*), qu'une bouteille d'*erlauer* vidée dans les loisirs

d'une fête , une bonne sonate de harpe, un léger zéphir du soir, un amour vif, louable et pur, et puis arrive ce que Dieu a commandé pour l'espoir et la consolation des bons époux, ainsi que pour la conservation de l'espèce.

La force produit les forts, et la musique les maîtres de chapelle. Si les *Haydn* ne se forment pas ainsi, je ne sais de quelle autre manière on pourrait en venir à bout.

Si cependant la harpe ne servit point à la création de *Haydn*, elle servit sans contredit, dès l'enfance, au développement de son talent musical. Son père jouait, sa mère chantait, et l'enfant, debout devant eux, avec deux morceaux de bois dans les mains, qu'il maniait en guise de violon, prenait part au concert et s'avisait avec une aimable pétulance d'accompagner la voix de sa mère. En effet *Haydn* déjà chargé d'années et de réputation se rappelait encore toutes les chansonnettes de sa mère. Tant était grande l'impression que ces premières mélodies avaient produite sur cette âme toute musicale.

Il arriva qu'un cousin de *Haydn*, nommé *Frank*, maître d'école à Haimbourg, se rendit par hasard à Rorhau et se trouva présent à ce *trio*. Il remarqua que l'enfant, âgé de six à sept ans à peine, avec une assurance admirable, battait exactement la mesure et ne menait jamais à

contre-temps sur le muet violon son archet supposé. Ce maître était bon professeur de musique; nouvel Ulysse, il découvrit l'Achille de cet art. Croyant apercevoir dans l'enfant des talens qui n'étaient pas à mépriser, il demanda aux parens de le lui confier, afin de l'instruire dans l'art pour lequel il annonçait des dispositions si brillantes.

La proposition fut accueillie avec empressement, dans la flatteuse espérance que conçurent les parens de pouvoir le faire prêtre plus facilement quand il aurait appris la musique; et le petit Achille de six ans partit avec son Chiron pour Haimbourg. Bientôt les autres enfans de la harpe laissèrent la boutique de leur père et se répandirent les uns d'un côté, les autres de l'autre, pour enseigner la musique et se procurer du pain.

Après quelques semaines de séjour à Haimbourg, notre petit *Joseph* ayant découvert dans la maison de son cousin deux tymbales, destinées à faire un joyeux tintamare dans les fêtes solennelles du pays, il se mit de lui-même à les battre; et marquant la mesure avec une grande précision, et en variant le mode; à force de battre et de s'essayer, il réussit à l'âge de sept ans à tirer de cet instrument à deux seuls tons une espèce de cantilène, qui émerveillait tous ceux qui l'écoutaient. C'est ainsi qu'au pied du Pausilippe l'ardent *Lazzarone* dans les jours de fête, n'ayant point

d'instrumens, saisit deux cailloux, les frappe l'un contre l'autre en conservant la mesure et le mouvement de la *tarantella* et qu'avec cette image des sons il fait danser ses enfans déguenillés. Nous ne voulons pas dire que ces coups de tymbale aient été les meilleures sonates que *Haydn* ait composées dans sa vie; mais ils sont aussi dignes de mémoire, que le seraient, si on les retrouvait, les essais imparfaits, les difformes visages, et les bouches mal faites que *Raphaël* enfant a esquissés avec du charbon ou de la craie: et c'est ainsi que méritèrent un souvenir les sonates à trois instrumens qu'écrivit Handel à dix ans, sonates découvertes par *Weidemann* et imprimées par la suite à Londres. La nature avait doué *Haydn* d'une voix tout à la fois sonore et délicate. En Italie, et à cette époque, un si beau don lui aurait été funeste, puisque *Haydn* était né sans fortune. Peut-être *Marchesi* aurait eu un grand rival, mais l'Europe attendrait encore son symphoniste. Le cousin maître prenant beaucoup de soin de l'enfant (et pour me servir de l'expression même de *Haydn*) lui donnant plus de taloches que de morceaux de pain, mit promptement le jeune tymbalier en état de jouer non seulement du violon et d'autres instrumens, mais encore de comprendre le latin, de prendre place au lutrin, et de se faire admirer des rustiques

oreilles comme chanteur. Cela lui acquit de la célébrité dans tout le voisinage. Et soit que la renommée de sa belle voix fût arrivée jusqu'au compositeur *Reüter*, soit que le hasard eût conduit ce maître à Haimbourg, dans la tournée qu'il faisait tous les ans afin de trouver des enfans pour sa chapelle de Saint-Étienne; toujours est-il que *Reüter* s'adressa au précepteur de *Haydn*, pour ses recherches, dans l'espoir que parmi les petits garçons de son école se trouveraient les meilleures voix d'alentour.

Le précepteur lui proposa aussitôt *Haydn*, son cousin et son élève. *Reüter* le fit venir devant lui et lui donna à chanter un *canon* à première vue. La précision, l'assurance, la vivacité du jeune enfant, mais par dessus tout la beauté de sa voix surprirent le *maestro*. Seulement il trouva qu'il ne faisait point le tril et le lui reprocha avec douceur. A quoi l'enfant répondit avec l'ingénuité de son âge : — Comment voulez-vous que je le sache, si mon cousin même ne le sait pas. — *Haydn* disait la vérité : Monsieur le professeur son cousin, soit par défaut d'organe ou de science, n'avait jamais fait de trils de sa vie. *Reüter*, s'adressant à l'enfant, lui dit : — Viens ici que je te fasse faire tout de suite des trils; — et le prenant entre ses jambes, il lui indiqua comment on devait alterner avec rapidité les tons

rapprochés; comment on devait pousser et retenir la respiration; comment on exécutait le battement de gosier pour qu'il en sortît le tril; et le petit enfant fit aussitôt des trils et les fit parfaitement. *Reüter* surpris et extrêmement satisfait, prit un plat de belles cerises que le cousin lui avait fait servir et les versa toutes dans la poche de l'enfant. Si le petit musicien en fut content, on pourra facilement le deviner, si l'on pense qu'il était très friand de ce fruit et que le cousin ne lui en donnait qu'avec une grande parcimonie. *Haydn*, devenu homme, n'oublia jamais ces cerises, et il me disait en plaisantant, qu'il lui semblait les avoir toujours dans la bouche chaque fois qu'il lui arrivait de faire des trils.

Vous comprendrez par cette anecdote que *Reüter* ne partit pas seul pour Vienne, mais il emmena avec lui le nouveau *trillatore*, qui n'avait alors que huit ans accomplis et qui de ce jour fut reçu à Saint-Etienne parmi les six enfans de choeur. C'est ainsi que *Haydn* passa de son pays natal dans la capitale de l'Autriche; de la simplicité des triomphes champêtres aux applaudissemens d'une grande métropole et à la célébrité pour laquelle il était né.

Parmi les génies les plus distingués, personne plus que *Haydn* ne réunit deux qualités éminentes, le plus souvent ennemies l'une de l'autre,

une grande passion pour la célébrité et une vraie modestie. La première est la mère des grandes entreprises, mais elle l'est ordinairement aussi de la vaine gloire. Ceci n'arriva pas à notre *Haydn.* Il ne connut d'autre orgueil que l'orgueil conseillé par Horace — *sume superbiam quæsitam meritis*, (sois fier de la gloire que tu dois à ton mérite.) L'amour de la gloire réveilla en lui celui de l'application. Il m'a avoué lui-même, quand il était déjà chargé d'années et de réputation, qu'il ne se souvenait pas d'avoir passé un jour sans avoir travaillé seize heures et quelquefois dix-huit. Ces deux passions (si nous voulons les nommer ainsi) lui procurèrent des momens bien heureux.

On a coutume de dire que l'imagination plus que la réalité fait jouir le héros de ses exploits. Les productions d'un compositeur de musique peuvent se dire terminées quand l'imagination les a conçues, et *Haydn*, qui en imaginait de si belles ne pouvait s'empêcher de sentir complétement le souverain plaisir de la création, de ce travail de l'intelligence par lequel l'homme s'élève au-dessus de lui-même, et se sent, pour ainsi dire, animé d'une étincelle de la puissance divine et créatrice.

Le poète et le compositeur vont de pair en cela. Une belle ode, une belle symphonie n'ont besoin que d'être composées par l'auteur pour répandre dans son âme le baume suave de l'estime

de lui-même. Quant au guerrier, à l'architecte, au sculpteur, au peintre, pour qu'ils soient pleinement contens d'eux, l'invention ne leur suffit pas, il leur faut des travaux ultérieurs. L'entreprise bien conçue peut échouer dans l'exécution. Le tableau le mieux imaginé peut ne pas être bien peint. Cela laisse dans l'âme de l'auteur le ver rongeur de l'incertitude, qui empêche de goûter complètement le plaisir de l'invention au moment de la création. Il n'en était pas ainsi pour *Haydn*. Dans la conception d'un morceau de musique, il était heureux; il ne lui restait que le plaisir physique de l'écouter et l'autre tout moral de l'entendre applaudir. Il était si sensible à ces deux plaisirs secondaires, que, quand il dirigeait lui-même l'exécution de sa musique, à l'arrivée de certains passages qui lui paraissaient beaux et que le public couvrait d'applaudissemens, il cédait, sans se troubler et sans cesser de battre la mesure, à l'impression de la nature; on le voyait sourire de contentement. J'ai vu dans les grands concerts les personnes les moins savantes consulter la physionomie de *Haydn* pour découvrir quel était le passage qui méritait le plus leurs applaudissemens. Le sourire du *maestro* réglait la main des auditeurs, de même que sa main dirigeait celle des exécutans.

Le *Traetta*, quand arrivait le passage qui lui

paraissait le plus délicieux, se levait, se tournait vers le parterre et s'écriait : — Messieurs, faites attention à cela ! — On faisait attention et on applaudissait. Il me semble que le sourire de *Haydn* était un interprète plus noble, et la modestie même ne s'en serait pas effarouchée.

Mais quand arrivaient à notre *maestro* les éloges des princes, ou des lettres de louanges, surtout des pays étrangers, son âme, dégagée de l'obligation de diriger l'orchestre, se livrait avec abandon aux douceurs d'une satisfaction intérieure et *Haydn* pleurait de tendresse. Il y a quelques années, l'Institut de Paris se l'associa et lui écrivit une lettre très flatteuse. *Haydn*, en la lisant, fondit en larmes ; et la même scène se renouvelait toutes les fois qu'il la montrait à quelqu'un.

Adieu, je vous laisse et je laisse pour le moment avec vous l'enfance de *Haydn*. Dans ma première lettre nous le suivrons dans ses études et nous verrons naître l'auteur original, le grand compositeur, le rare symphoniste qui fit pâlir ses prédécesseurs,

« *Quel che fa il sol delle minori stelle ;* »

comme le soleil fait pâlir les autres étoiles.

III.

Baaden, 20 juin 1808.

Les commencemens obscurs d'un talent célèbre sont toujours un spectacle attachant.

La Harpe, *Corresp. litt.*, *Lettr.* ccxxxiii.

C'était une opinion de *Locke* que nous naissons tous avec un talent, ou avec des dispositions propres à telle ou telle profession, et que la seule difficulté, c'est de la deviner de bonne heure. Suivant ce philosophe, l'homme

n'est qu'un bloc de marbre, où sous une enveloppe inutile se trouve la plus belle statue du monde. L'art agit sur ce bloc, et il en sort un Apollon, un gladiateur, une Vénus. Mais si le talent que nous avons reçu de la nature est transcendant, le marbre se brise, pour ainsi dire, de lui-même, et si la production n'est pas parfaite, elle nous fait du moins entrevoir ce que nous serons un jour. *Pascal* à quatre ans et sans maître devinait la géométrie; à huit ans il dessinait Euclide avant de l'avoir lu. *Mozart* à l'âge de douze ans composait un opéra, comme *Telemann*, qui à cet âge jouait même de tous les instrumens, et était déjà bon contrepointiste. Moins heureux qu'eux, *Haydn* au même âge, sans guide et sans préceptes, écrivit une messe à quatre voix avec seize parties d'orchestre; et lui-même me disait qu'à cette époque il ne savait pas même écrire à deux voix, et que le bon *Reüter*, à qui il avait osé montrer son travail, lui avait fait cette observation, en se moquant de lui. Mais la force créatrice du génie ne put rester sous l'enveloppe; elle la rompit, et il en sortit des branches précoces, qui dirigées ensuite par l'étude et arrosées par la science, devaient enrichir de leurs fruits délicieux le jardin de l'harmonie.

Le jeune compositeur, ayant confronté son premier travail avec les partitions d'autres com-

positeurs, se convainquit que *Reüter* avait raison, et que la nature sans art est un aigle encore sans plumes. Il se mit donc à rechercher qui pourrait lui apprendre le contre-point et les règles de la mélodie : efforts inutiles, ou disons mieux, bonheur très rare. *Mozart* avait pu apprendre le contre-point de son père, bon violoniste et bon théoricien ; mais *Haydn*, n'ayant pas un contrepointiste dans sa famille, ne pouvait trouver de leçons qu'en les payant, et par malheur le pauvre *Haydn* n'avait pas le sou. Ses parens étaient alors très pauvres : Un jour qu'on lui avait dérobé ses habits, il en informa son père, et celui-ci malgré tous ses efforts ne put lui envoyer que six florins pour se revêtir. Parmi les maîtres de Vienne, il ne se trouvait pas un homme assez généreux pour vouloir donner gratuitement des leçons à ce jeune homme, à ce génie inconnu. Devait-il donc rester inculte? O déplorable malheur!.... non, mon ami ; cette circonstance fut au contraire la source de sa fortune, et on doit la bénir.

Il a été dit que nous naissons tous originaux, et que l'éducation nous transforme presque tous en copies, en nous faisant passer par les mains des précepteurs qui nous retrempent à leur manière. *Haydn*, qui avait senti de bonne heure ses propres dispositions et entendu la voix de son génie, en ne trouvant point de maîtres, eut encore le grand

avantage d'éviter cette seconde et presque générale modification. C'est probablement à une circonstance semblable, plus qu'à toute autre, qu'*Homère* doit la gloire d'être le premier poète du monde, imité de tous, n'imitant personne. Les rhéteurs ont pu former un *Virgile*, mais les *Homère* se forment d'eux-mêmes et forment ensuite les rhéteurs. Je me déclare en musique pour le beau qui se sent, et je le préfère au beau qui se trouve, lequel ordinairement n'est que savant. Le premier a une originalité, un coloris, un charme qui valent bien la correction et la belle disposition laborieuse du second. Avec un maître, *Haydn* aurait évité quelques erreurs dans lesquelles il tomba par la suite en écrivant pour l'église et pour le théâtre; mais, je le répète, il aurait été moins original.

Haydn, ayant acheté les livres de Théorie de *Mattheson*, de *Fux*, d'*Emmanuel Bach* et de *Kirberg*, duquel il était peu content, parce qu'il lui semblait qu'il l'assujettissait trop avec sa scrupuleuse rigueur, se mit à feuilleter jour et nuit ces différens ouvrages et chercha à en comprendre ce qu'il pouvait, en étudiant particulièrement *Fux*. Livré à lui-même et à son alcoran harmonique, il l'avait distribué en cahiers, et il en portait toujours un dans sa poche. Quand il ne comprenait pas le sens d'une règle, il avait honte

de le demander à ses compagnons ; et à ses maîtres, il n'osait pas : c'est alors qu'il commençait à l'étudier de nouveau et à le méditer jusqu'à ce qu'il crût en avoir trouvé la raison. Cette méthode de recherches solitaires contribua beaucoup à lui faire découvrir des choses nouvelles, des combinaisons qu'on n'avait pas encore trouvées, des résultats rares et heureux. Ainsi les chimistes, cherchant parfois un produit, en trouvent d'autres beaucoup plus rares que ceux pour lesquels ils avaient allumé leurs fourneaux. Il se fraya des chemins inconnus principalement par l'arrangement des accords en les assignant à divers instrumens plus propres à l'exécution de certains passages. C'est ainsi qu'il obtint un effet plus assuré par la manière de conduire les cantilènes, d'établir et d'entremêler les *fugues*, découverte qui, soutenue par son génie pénétrant, lui valut la réputation d'original, et comme tel, il a mérité l'admiration de tous les musiciens de l'Europe. *Haydn* trouvait un si grand bonheur dans ses études et dans ses tentatives que, pauvre comme il l'était, glacé de froid, tombant de sommeil à côté de son vieux *clavecin*, il prétendait être plus heureux qu'un roi, et plus tard il disait qu'il n'avait jamais connu dans sa vie une félicité plus parfaite.

Ils se trompent grossièrement ceux qui le

disent élève de *Reüter*, de *Porpora* et du vieux *Bach*, et plus encore ceux qui prétendent qu'il a puisé à la science de *Werner*, alors au service du prince *Esterhazy*. *Haydn* peut avoir arraché quelques leçons gratuites de ces premiers; comme d'autres par la suite lui en ont arraché plus ou moins, et se disent ses élèves, bien que, à l'exception de *Pleyel*, il n'en ait fait aucun. *Haydn* n'a rien appris de *Bach*, parce que ce compositeur resta trop peu de temps à Vienne; il n'a rien appris de *Reüter*, parce que celui-ci n'enseignait pas le contre-point aux enfans de chœur, et il ne donna en tout que deux leçons à notre *Haydn*; il n'apprit rien de *Werner*, parce que quand *Haydn* entra dans la maison d'*Esterhazy*, il était déjà *maestro* et en renommée. Ses *récitatifs parlans* montrent qu'il ne fut pas non plus élève de *Porpora*, parce que les *récitatifs* de *Haydn* sont bien inférieurs à ceux de ce père du *récitatif*. Cependant il apprit de *Porpora* la bonne méthode du chant italien, ainsi que celle d'accompagner au *piano;* métier beaucoup plus difficile qu'on ne le croit, et que peu de maîtres mêmes possèdent parfaitement. Voici comment l'affaire se passa.

A cette époque résidait à Vienne un gentilhomme vénitien, nommé *Corner*, ambassadeur de la république de Venise. Celui-ci avait une amie qui était folle de la musique, et *Porpora*

vivait avec eux. Le jeune *Haydn*, aussi désireux d'apprendre que dépourvu de moyens pécuniaires, parvint à s'insinuer dans cette maison. Il sut plaire, et son excellence le conduisit avec *Porpora* et la *Signora* aux bains de *Manensdorf*, qui étaient alors en réputation. Notre *Joseph* dont la *Belle*, à lui, était ce sale et bilieux Napolitain, fit tout ce qu'il put pour lui plaire et obtenir de lui les faveurs harmoniques tant désirées. *Haydn* se levait le matin de bonne heure, brossait l'habit et nettoyait les souliers de *Porpora*, réparait sa vieille perruque, en un mot, il était son valet de chambre. *Porpora*, homme peu sociable et extrêmement grossier dans ses manières, lui donnait de temps en temps pour toute récompense le nom de *ciuccio* (âne); mais se voyant servi pour rien, et reconnaissant dans le pauvre jeune homme beaucoup de dispositions et un grand désir de s'instruire, il se laissait émouvoir par boutades, et lui donnait quelques bons conseils et quelques préceptes, soit pour le chant, soit pour l'accompagnement; d'autant plus que *Haydn* était obligé d'accompagner souvent ses compositions, pleines de modulations savantes et de *basses* qui offraient de grandes difficultés. Ainsi, semblable à ceux qui creusant des mines ne dédaignent pas de se courber, ni de se salir dans les entrailles de la terre pour découvrir les diamans

et l'or, *Haydn*, baptisé maintes fois du nom de *ciuccio*, s'enrichit du savoir de *Porpora*, et, à force de patience et d'humiliations, il apprit la bonne méthode du chant italien. La maison du Vénitien ne lui procura pas le seul avantage de la connaissance de *Porpora;* mais elle lui en offrit un autre bien important dans les circonstances où il se trouvait. Cet ambassadeur lui assigna six sequins par mois et la table. Outre cela, *Haydn* destiné à lutter contre la misère et l'ignorance, ayant la matinée libre, se procurait d'autres gains; c'est-à-dire au point du jour il allait faire le premier violon à l'église des *Pères de la miséricorde*, puis il jouait des orgues dans la chapelle du comte *Hauguiz*, et plus tard il chantait la partie de *ténor* à Saint-Etienne. C'est ainsi qu'il commença à se vêtir, à se chauffer et à se nourrir un peu mieux, et qu'il ne vit plus la hideuse misère si près de lui.

L'homme peut tout ce qu'il veut; mais peu d'hommes savent vouloir comme on doit. Il faut vouloir une chose, la vouloir seule, la vouloir tout entière, la vouloir toujours, disait *Maupertuis*, et alors on l'obtient. Ainsi voulait *Haydn*. Il examinait les *partitions* du profond *Emmanuel Bach*, se pénétrait des préceptes de *Fux*, en arrachait à *Porpora*, interrogeait pendant une grande partie de la nuit son fidèle clavecin, et portait une grande attention à toute la musique célèbre de plusieurs

autres compositeurs, qu'il pouvait entendre. De cette manière en apprenant de tous, sans marcher sous la direction immédiate de personne, il parvint à se former un style tout à lui. Quant à la théorie, on peut en trouver des germes dans *Bach*, déjà cité avec éloge ; quant à la conduite, dans *Fux* et dans *Porpora*, et, pour la partie idéale, on en rencontre plusieurs beaux échantillons dans les ouvrages de *Sammartini* de Milan, de *Jomelli*, et de quelques autres symphonistes contemporains. Mais en général personne ne peut lui contester le mérite d'être *original* et capable de produire, comme il le fit, une révolution dans la musique instrumentale, en ouvrant des routes nouvelles et inconnues aux *Grecs*, aux *Flamands*, aux *Italiens* et à tous ceux qui l'ont précédé, tant anciens que modernes.

Vous allez apprendre, si cela ne vous ennuie pas, sans nous enfoncer dans un labyrinthe de théories arides, quelle route il suivit pour former son style ; puis nous en ferons ressortir le caractère et les qualités. Pour un *dillettante* passionné comme vous, cette recherche curieuse aura de l'attrait, et vous offrira d'autant plus d'agrément et d'instruction que j'appris de *Haydn* même une grande partie des choses que je vais vous retracer : car, vous saurez qu'il entrait difficilement en matière, quand on voulait le faire raisonner sur

son art; mais bon et poli comme il l'était, il cédait enfin, parlant le plus souvent par saccades, mais toujours de manière que l'auditeur pouvait mettre en ordre les idées du grand *maestro*, pour peu qu'il y fît attention et connût le sujet du discours.

Ayant bien approfondi la théorie des modulations et des accords, il commença par se former une méthode toute à lui dans la disposition de la cantilène.

Qui ne sait pas que la cantilène ou la mélodie est l'âme de la musique? C'est en elle que réside la vie, l'esprit et l'essence de la composition. — Trouvez une belle cantilène, me répétait-il sans cesse, et toute composition sera belle et plaira toujours. Sans cela *Salinas*, *Durante*, *Martini* et *Bach* peuvent trouver les plus rares et les plus savans accords, mais vous n'entendrez précisément qu'un savant bruit, qui, s'il ne déplaît point à l'oreille, vous laisse l'esprit vide et le cœur froid. — En effet, la force de la cantilène est si grande et si efficace qu'au dire d'hommes très savans, la musique, tant vantée des Grecs, ne consistait que dans la cantilène, musique dont les effets étaient si admirables qu'aucune autre musique ne parviendra jamais à l'égaler.

Cette nation extraordinairement sensible, douée d'organes excellens et pourvue d'une rare intelligence, qui devint bientôt le modèle du bon

goût dans tous les genres d'arts libéraux, cette nation, dis-je, au sentiment de ces mêmes savans, n'avait pas idée du contre-point; elle ne savait pas ce que c'était que cette union de plusieurs sons différens et simultanés, que nous appelons *consonnances et accords*, et qu'on n'entend qu'avec un indicible plaisir. Mais un petit nombre de bons penseurs soutiennent l'opinion contraire, et prétendent que les Grecs étaient instruits sur cette science des accords, appelée aujourd'hui *harmonie*. Il y a deux siècles que cette polémique dure, et cette grande question n'est pas encore décidée.

Bien que parmi tant de savans ma faible opinion ne soit d'aucun poids, cependant j'ose me mettre parmi les seconds, par la raison que l'accord est un don de la nature, aussi bien que les sons, pour l'intelligence desquels la nature nous a donné un organe convenable, source de plaisir pour nous, grâce à l'impression agréable produite sur cet organe par des voix justes. Dès son enfance, l'homme éprouve une douce jouissance en écoutant des accords, et semble ressentir un certain malaise aux sons d'une musique discordante. Supposer que les Grecs naquirent insensibles aux consonances et aux dissonnances, c'est supposer l'impossible, puisqu'ils avaient des oreilles; et c'est même supposer une fausseté, du

moment qu'ils avaient leur musique et qu'ils chantaient en chœur leurs mélodies. Ces chœurs étant composés d'hommes et de femmes, de personnes les unes jeunes, les autres âgées, les hautes-contre, les basses et les ténors devaient chanter nécessairement ensemble, et par conséquent la consonance de l'octave devait être connue des Grecs aussi bien que de nous. Cela posé, peut-on croire que dans le cours de tant de siècles, pendant lesquels les Grecs cultivèrent la musique et chantèrent leurs mélodies en chœur et à l'*unisson*, un choriste n'ait jamais touchépar hasard ou par plaisanterie, par erreur ou par inspiration, une *tierce*, une *quinte*, une *quarte*, une *sixte?* Est-il croyable que ces accords si homogènes et si délicieux n'aient pas frappé agréablement l'oreille de ceux qui les entendaient, et n'aient été ensuite ni répétés, ni imités? Et s'ils ne connaissaient point le troisième son, inévitable selon *Tartini*, ils n'entendaient donc jamais les grenouilles coasser dans les marais par *tierce*, par *quarte*, par *quinte*, et par tous les intervalles parfaits et imparfaits? Ainsi l'idée de l'accord, fils de la nature, ne se serait donc point réveillé en eux? Avec tous les anciens classiques à la main, les adversaires ne réussiront jamais à réfuter ces objections.

Nous dirons encore avec *Requeno* que, comme

les Grecs possédaient plusieurs instrumens, variés entr'eux dans leur accord et dans leurs séries harmoniques, lorsque *Lisandre* les fit tous jouer dans un chœur, cela ne put s'exécuter sans la réunion de différentes cantilènes, qui, étant jouées en même temps, devaient former un véritable contre-point. J'admets que les Grecs n'aient point été aussi avancés dans cette science que les *Martini*, les *Benevoli*, les *Bononcini*, etc.; mais qu'ils l'aient tout-à-fait ignorée, c'est ce que je ne pourrai jamais me persuader. Il y a cependant un moyen de nous entendre, c'est d'admettre chez les Grecs la connaissance des accords et de l'harmonie, et en même temps de soutenir qu'on s'en servait très rarement, soit par l'effet d'une loi ou d'une volonté bien arrêtée. A mon avis, la raison de cette *abstinence*, ce fut la crainte de diminuer, par la multiplicité des moyens, l'effet de ce moyen unique qu'ils croyaient plus propre à leur procurer des jouissanes. Ce grand et principal moyen était la mélodie, et ce n'est qu'à celle-ci qu'ils voulurent confier le soin de les émouvoir et de les rendre heureux. Ils avaient observé que l'*unisson* donne à la pensée musicale du grandiose, de la clarté, de l'évidence et par conséquent une puissance si énergique et si victorieuse, qu'en vain on espérerait l'obtenir des accords les plus exquis et les plus harmonieux.

Je pense que pour cela seul le divin Platon (que Dieu lui pardonne) trouvait délicieux le chant des cigales, car en été ces insectes vous assourdissent en chantant à l'*unisson*. En effet qui n'a jamais entendu une armée de trente mille hommes chanter à l'*unisson* les prières de la sainte messe, ne peut concevoir l'effet surprenant de la *cantilène*, exécutée par des milliers de voix sans aucun secours de l'harmonie.

Fermement convaincus que la mélodie est presque tout en musique, et jaloux de la conserver intacte, pure, sonore, les Grecs pour y parvenir, restreignirent à elle seule leur système musical. L'*unisson*, les *antiphonies* et les *octaves* furent exclusivement chargés de la composition et de l'exécution de leur musique. Combien de célèbres contrepointistes de nos jours, prodigues d'accords et vides d'idées, seraient morts de faim dans l'antique Grèce. Une musique si simple, et que quelques-uns prétendent être la musique de la nature, rendait heureuse cette nation si difficile à se contenter du moins beau, et habituée aux vers d'*Anacréon*, d'*Euripide*, d'*Homère*, d'*Alcée*, aussi bien qu'aux tableaux de *Zeuxis* et d'*Apelle*, aux sculptures de *Praxitèle*, de *Phidias* et de *Gysippe ;* cette nation, en un mot, qui inventa le beau idéal. La cantilène est à la musique ce que le dessin est à la peinture. — Un

bon contour, disait *Annibal Carrache*, puis un crachat au milieu et vous avez fait un beau tableau. — Où il n'y a pas de cantilène, il n'y a ni pensée, ni unité, ni intérêt, ni discours, et c'est le cas où l'on peut dire. — *Musique, que me veux-tu?*

La cantilène consiste dans cette succession et dans cet enchaînement de passages, lesquels, dérivant du premier (appelé judicieusement par les Italiens *motif*, indiquant par cette dénomination qu'il donne le mouvement et la direction à tous les autres) se lient, se succèdent, se conviennent par leur nature et par leur caractère, et, bien que variés en eux-mêmes, conservent néanmoins entr'eux une certaine analogie. Par l'heureux effet de cette analogie, au lieu de se heurter, de se nuire et de se contredire, ils se soutiennent, se renforcent réciproquement et produisent cet ensemble, qui est l'unité exigée en tout genre de belles compositions, et sans laquelle il n'y a que le désordre, avant-coureur d'un ennui insupportable. On s'accorde à reconnaître que la découverte de la belle cantilène est un des plus célèbres efforts qu'ait faits le génie italien, soutenu par la nature souverainement harmonique de cette nation. La base, pour ainsi dire, de cette cantilène consiste dans l'heureuse disposition des tons. Dans le mode

diatonique où les tons sont toujours analogues ou presqu'analogues, la cantilène en sort aisée, mais elle tombe ordinairement dans le commun et dans le trivial, écueil que le génie seul sait éviter. Trouver une cantilène qui soit en même temps claire, facile, jolie et sagement développée, c'est le prodige du génie, et bien peu de thaumaturges parviennent à l'opérer.

Le meilleur moyen d'éviter la trivialité, c'est celui de disposer les tons dans leur succession, de manière qu'ils arrivent un peu à l'improviste, mais sans sortir de l'analogie nécessaire. Un autre moyen, c'est celui d'introduire des dissonnances, qui, en écartant la monotonie en temps et lieu, et en causant quelque déplaisir, procurent dans leur développement une véritable jouissance à l'oreille, agréablement surprise et pleinement satisfaite. Quelques compositeurs pauvres d'idées, ou trop avides de nouveauté, par le désir de paraître grands harmonistes, ont abusé, grâce à des transitions extraordinaires, des modulations soit dans le nombre, soit dans la qualité. *Mozart*, qui était cependant extrêmement fécond en idées et plein de goût, tomba par fois dans cette erreur et gâta quelques-unes de ses belles cantilènes, les rendant tantôt par trop embarrassées, tantôt indécises, tantôt extravagantes, tantôt obscures pour

l'oreille, quoique claires pour l'œil. Cet abus, ajouté à celui de placer dans des accompagnemens des cantilènes trop différentes et trop distinctes de la cantilène principale et de la partie chantante, finira par corrompre totalement la musique en Europe; l'Italie même n'échappera pas à cette hérésie, qui commence déjà à s'introduire dans cette école autrefois si pure et si savante. Les compositeurs dont nous venons de parler, abusèrent aussi des dissonnances et surtout des intervalles diminués et augmentés; et *Mozart* même se mit ici dans le cas d'être critiqué.

Le style enharmonique est devenu à la mode, même hors de la tragédie musicale, dans laquelle *Gluck* l'employa quelquefois, suivant la nature des passions violentes, mais avec une grande réserve et avec beaucoup de succès (voyez *Orphée*, *Alceste* et ses autres chefs-d'oeuvre). Il est incontestable que les dissonnances sont comme le clair-obscur dans la peinture. Par ce moyen d'opposition et de comparaison elles donnent plus d'éclat et plus d'effet aux vrais accords, réveillent l'attention, enflamment le désir, et elles agissent comme les stimulans que l'on donne aux esprits lourds et endormis. Ce sentiment de malaise, qu'elles produisent en nous pour un moment, se change en un plaisir très vif, lorsque nous

entendons par la suite l'accord que notre oreille n'avait pas cessé un instant de pressentir et de désirer. Il n'est pas nécessaire de dire quel avantage procurèrent à la musique, par ces dissonnances, *Scarlatti* et longtemps avant lui *Monteverde*, créateur de cette source féconde en beautés.

Voyons à présent par quel artifice notre *Haydn* est parvenu à se former un système de cantilènes charmantes, neuves, naturelles, savantes, d'un effet certain et des plus heureux.

Il établissait d'abord l'ordre des tons par lesquels sa pensée musicale ou son thème, comme vous voudrez l'appeler, devait passer et se développer graduellement. Il partageait en cela l'opinion du célèbre *Paesiello*, qui après avoir fini son canevas, disait avec *Corneille*, quand ce dernier avait tracé le plan d'une tragédie : — *L'ouvrage est fait, il ne me reste qu'à l'écrire.* —

Cette distribution de *Haydn* était très ingénieuse, puisque, d'après les observations qu'il avait faites, il la réglait sur le plus grand ou sur le moindre effet d'un ton, quand il succède plutôt à l'un qu'à l'autre. Par un exemple tout simple je me ferai mieux comprendre. Touchez le *piano* en *ut mineur* et faites la cadence; puis sautez au *sol*, vous verrez que ce passage ne déplaira point. Mais si au lieu de sauter au *sol*, vous sautez de cet *ut mineur* au *fa*, vous verrez que cette mo-

dulation ressortira beaucoup plus sonore, plus énergique et plus agréable.

Après avoir fait la distribution des tons, c'est-à-dire après avoir formé le squelette, *Haydn* arrivait graduellement à le couvrir de muscles et de chairs; méthode que les grands peintres ont coutume d'adopter à l'égard des figures d'une plus grande importance. Ayant observé, comme je l'ai déjà dit, qu'en s'éloignant des modulations analogues, il donnait à ses productions le cachet de la nouveauté, d'où résultait le merveilleux, toujours agréable quand il n'est pas en désaccord avec le raisonnement (car l'extravagance est bien éloignée de la beauté), *Haydn* introduisit dans ses compositions des modulations rares; mais, en agissant ainsi, il ne hasarda jamais un changement un peu étrange, avant de l'avoir secrètement préparé par les accords précédens, afin qu'à son arrivée on ne le trouvât ni désagréable, ni invraisemblable. Après avoir amassé un trésor de belles transitions inusitées, il se mit à les placer avec l'artifice dont j'ai déjà parlé, de manière à ranimer, à embellir sa composition, mais sans aucun désordre. Ces transitions, d'après ce qu'il m'a dit, il les chercha particulièrement dans les œuvres du vieux *Bach*. *Bach* les avait puisées dans les œuvres des maîtres italiens de son temps, avec lesquels et sous

lesquels étudiant à Rome, il avait mérité et obtenu la réputation d'un grand homme.

A propos de ces modulations imprévues, il me souvient d'une réponse plaisante et en même temps très sensée de *Gasmann* à un de ses élèves. Celui-ci lui montrait une sonate en *ut* qu'il avait composée, dans laquelle, après la quatrième mesure, il passait en *mi majeur.* — Le saut est trop grand, lui dit *Gasmann*, il n'est pas suffisamment préparé, il ne peut aller. — Cependant je l'ai essayé, répondit l'élève, et il va. — A quoi le maître répliqua promptement : — Ce je ne sais quoi, que les Turcs fichent dans le fondement aux pauvres diables qu'ils empalent, y va aussi, mais comment y va-t-il? —

Haydn, non content de ce qu'il avait appris dans son *Fux* et dans les partitions de *Bach*, avait commencé de bonne heure à observer très attentivement l'effet des tons, et suivant les conseils de son excellente oreille, il avait trouvé, pour me servir de ses expressions, *ce qui va bien, ce qui va mieux et ce qui va mal.* Et ici je dirai, en passant, que quand on lui demandait raison d'un accord, d'une phrase, d'un passage confié plutôt à un instrument qu'à un autre, ou bien la raison d'autres semblables artifices toujours heureux, il avait pour habitude d'alléguer la raison précitée : — Je l'ai fait parce que cela va bien. —

Mais ce qui paraîtra étrange, et ce qui cependant est très vrai, c'est qu'érigeant ses observations en règles, il avait, par le moyen de certains calculs numériques, établi une méthode avec laquelle il dirigeait l'artifice de sa composition. Le célèbre maître *Joseph Weigl*, qui a été pendant quelque temps son élève, m'a assuré plusieurs fois que *Haydn* ne voulut jamais communiquer à personne cette admirable découverte, et que quand il en était prié, il répondait en souriant : — Essayez et cherchez à la trouver. —

Le savant *Sarti* employa aussi quelquefois dans ses compositions musicales ce procédé fondé sur des bases numériques, et il se vantait de l'enseigner en peu de leçons à quiconque voulait l'apprendre. Mais ceux qui en firent l'épreuve n'en obtinrent aucun résultat; seulement ils eurent la conviction que dans *Sarti* ce jeu n'était autre chose qu'un moyen facile pour tirer beaucoup d'argent des grands avec peu de peine; mais que ses chefs-d'œuvre étaient composés par bien d'autres moyens, étrangers à de froides combinaisons d'arithmétique.

Dans *Haydn*, ennemi de tout ce qui était ostentation et ruse, l'usage de ces calculs est chose certaine, et, comme je viens de le dire, à la connaissance de ses élèves. Cette méthode aurait dû tarir la veine et glacer l'imagination du com-

positeur; mais la veine de *Haydn* était trop riche, et son imagination trop ardente pour s'éteindre ou s'épuiser. D'ailleurs il ne se servait de cette méthode que pour former le squelette de la composition, son génie ensuite lui donnait l'âme et la beauté.

L'usage avait aussi remplacé ces épines par des feuilles, dans lesquelles *Haydn* s'enveloppait sans gêne et sans danger. Les anciens sculpteurs, les peintres et les architectes grecs avaient aussi des proportions numériques, qui indépendamment du jugement de l'œil, fixaient le beau idéal, qui d'ailleurs n'est autre chose que le beau réel perfectionné.

Ces règles abstraites pour l'intelligence ne nuisaient point à la perfection de leurs travaux; elles servaient au contraire à les rendre plus faciles. Plut à Dieu que de semblables règles fussent arrivées jusqu'à nous avec les monumens qu'elles ont produits! Ceux-ci, qui seuls ont bravé le temps, nous montrent toujours la divine beauté dévoilée, telle qu'elle apparut à ces hommes privilégiés; mais rien ne nous indique la méthode secrète qui leur fit découvrir cette beauté. Nous aussi, nous avons cherché et trouvé des proportions; mais celles de nos *Ercoli Lelli*, des *Lomazzi*, des *Vinci*, des *Ricati*, ne valent point les proportions, perdues pour nous, des

Vitruve, ni la règle de *Polyclète*. *Haydn* était tellement habitué à cet usage des nombres, et il y prenait tant de goût que, sans compter plusieurs canons et menuets extrêmement bizarres dont nous parlerons plus tard, à leur place, il imagina ce jeu philharmonique, à l'aide duquel en tirant au sort les numéros correspondans à divers passages, la personne même qui n'a pas d'idée du contrepoint peut former une série considérable de menuets avec leur *second* et leur *basse*. Ce jeu est imprimé, et si vous avez la curiosité de l'examiner, vous pouvez facilement vous le procurer et vous satisfaire.

Haydn dont la main, ou, pour mieux dire, l'esprit, était accoutumé à cette sorte de combinaisons, les faisait en s'amusant et dans un clin d'œil. Grâce à ces méthodes et à ces exercices, tout thème était bon pour lui, quand cependant il n'avait point en vue d'exprimer un sentiment déterminé ou de colorer telle ou telle image. — Tout consiste, disait-il, dans la manière de traiter le thème et de le conduire. — Il arriva en effet quelquefois que, pendant qu'il était à son secrétaire pour commencer quelque composition, si une personne du métier se présentait à lui, il lui disait : — Donnez-moi un *thème* quelconque? — Donner un *thème* à *Haydn*, qui l'aurait osé? — Allons, ajoutait-il, dites, n'importe, la

première idée qui vous passe par la tête.— Et la preuve de cette assertion vous pouvez la trouver dans quelques-uns de ses surprenans *quatuors*, qui commencent de manière à vous faire croire que ce n'est qu'une plaisanterie, mais progressivement la plaisanterie devient sérieuse, elle prend de la force, elle s'élève, elle grandit et devient bientôt un travail très grave et de toute beauté.

Après cela il avait trouvé la manière de sortir d'embarras quel que fût le labyrinthe de difficultés dans lequel il pouvait s'engager : il faisait usage de mille expédiens que nous découvrent ordinairement l'étude et les exercices souvent répétés. Quand on demandait au célèbre *Jomelli*, qui, jouissant déjà de la réputation de grand compositeur, par une modestie peu ordinaire, se rendit à Bologne pour étudier sous le père *Martini*: — Que vous a-t-il enseigné? — Il répondait : Le grand art de n'être jamais embarrassé. *Haydn* avait trouvé cet art par lui-même. Voici un de ses moyens.

Ce tour de force difficile que les *Carrache* faisaient avec le dessin, il le faisait avec la musique. Vous savez que les *Carrache* jetaient çà et là au hasard quatre points sur un morceau de papier, et tirant une ligne droite de l'un à l'autre, ils circonscrivaient ainsi une surface

irrégulière, et ils avaient le talent d'y dessiner une figure selon toutes les règles de l'art. Cette figure occupait tout l'espace et devait s'y trouver placée sans effort et dans une attitude naturelle. *Haydn* jetait lui aussi au hasard quelques notes sur un papier à musique et en marquait les mesures. Ces notes devaient servir de notes fondamentales, et les lacunes devaient être remplies par d'autres notes aux choix de l'auteur. Cet ensemble devait présenter ensuite une pensée musicale, régulière et charmante. On dit que *Sarti* aussi procédait de cette manière.

Je me souviens d'un autre moyen, employé par le célèbre abbé *Speranza* de Naples. Pour habituer son élève à se tirer promptement d'embarras, il l'obligeait à composer trente fois de suite le même air en variant les tons et les temps, et sans s'écarter du style prescrit par la poésie. En effet la chose peut s'exécuter, du moment que trente maîtres différens peuvent composer trente airs sur la même poésie et tous convenables aux mêmes paroles, sans cependant qu'un compositeur ait fait la musique de l'autre. Nous en avons un bel exemple tout récent dans cette ariette mise en musique par plus de cent compositeurs, et imprimée à Vienne par *Mollo*. Mais tirer d'une seule tête, et de suite, trente cantilènes différentes sur les mêmes paroles, c'est une tâche,

comme chacun voit, extrêmement difficile. C'est ainsi que *Speranza* exerça tellement ce célèbre *Zingarelli* qu'il a pu, par la suite, écrire ses meilleurs opéras en huit jours, et bien souvent en moins de temps encore. Moi-même je fus témoin qu'en quarante-huit heures réparties en dix jours, il écrivit son inimitable *Juliette* et *Romeo*, et qu'en sept jours, et encore était-il malade, il composa pour le théâtre de Milan l'*Alsinda*, celui de ses opéras qui a le plus de renommée.

Mais retournons à notre *Haydn* qui, avec toute son adresse musicale et ses découvertes, ne serait jamais parvenu à se faire un style parfait dans son genre, s'il avait été privé de cette première qualité, parmi celles qui ne sont point naturelles, qualité que l'on peut regarder, à proprement parler, comme la fille de l'art, c'est-à-dire la conduite. Comme nous l'avons remarqué, il la possédait au suprême degré, quant aux modulations; mais cela ne suffit pas. Il faut aussi une conduite parfaite, quant à la conception, c'est-à-dire, quant au caractère, à la pensée, et au coloris des passages qu'on emploie l'un après l'autre dans une composition. Entrons dans quelques détails sur ce sujet.

On appelle conduite l'art de faire accorder l'idée principale (qui dans le langage de l'art s'appelle *sujet*) avec les idées accessoires. Une com-

position musicale est un discours composé de sons, au lieu de paroles. Le *motif* en est la proposition, le point qu'on entreprend de traiter. L'orateur, après avoir énoncé son sujet, le développe, en offre les preuves, en resserre l'argumentation, et le termine par la récapitulation. Telle est la marche que doit suivre le compositeur dans ses ouvrages. De temps en temps il revient au *motif*, et le fait entendre de nouveau, afin que l'auditeur en soit bien pénétré. Si le *motif* est tel que l'oreille en ressente du plaisir, il est bien vraisemblable que ce plaisir se renouvellera et s'accroîtra autant de fois qu'on répétera ce *motif*. Mais donner à un thème un air de nouveauté toutes les fois qu'on le fait entendre, ne point se contenter de le répéter servilement, en le faisant passer d'un ton à un autre, ressource des génies médiocres; mais le renforcer, le brusquer parfois, le varier, le développer avec science et avec grâce, l'embellir toujours de plus en plus, voilà ce qui distingue le vrai génie. J'en appelle à tous ceux qui ont entendu les symphonies de *Haydn*. Qui plus que lui posséda ce charme? qui plus que lui atteignit la perfection dans ces *andante* inimitables?

La bonne conduite doit réunir à la variété des idées, à l'unité de la pensée, à la convenance du développement, le mérite du naturel. Une

modulation, un passage, quoique très beaux par eux-mêmes, ne produisent de l'effet que lorsqu'ils sont bien placés et de manière à ne présenter aucun vestige d'effort ou d'invraisemblance. *Paesiello*, *Sarti*, *Haydn* ont excellé dans cette partie de la composition Le premier ne cessait de répéter à ses élèves que *tout est dans la conduite*, *et que rien ne lui coûtait plus que celle-ci dans ses compositions*. Le grand secret, qu'il ne voulut ou ne sut jamais enseigner à personne, consistait à faire avec deux ou trois passages délicieux, je ne dirai pas un beau morceau de musique, mais un opéra tout entier. Il les tourne, les retourne, les sépare, les réunit, les étend, les présente de mille manières, vous les répète de telle façon et dans un moment si convenable, qu'ils entrent dans votre âme, s'y établissent en y produisant une suite de sensations délicieuses qui ne cessent qu'avec la musique qui les a excitées,

E la dolcezza ancor dentro ti suona ;

et la douce mélodie charme encore votre âme.

Pour obtenir cet effet en conservant le *simplex* et *unum* (la simplicité et l'unité), règle principale de tous les beaux arts, en évitant l'écueil opposé du *chordâ oberrat eâdem* (de celui qui touche toujours la même corde), les déductions, dans

lesquelles *Haydn* surpassa tous les autres, servent à merveille. Par déduction j'entends cette amplification que l'on donne à l'un ou à l'autre des passages qu'on rencontre dans la cantilène d'un ouvrage musical. Ces divagations accidentelles sur une idée fondamentale font mieux sentir le caractère de l'ensemble, et produisent le même effet, qu'obtiennent dans l'art oratoire les repétitions de la même figure. Notre âme a besoin d'un peu de temps pour pouvoir comprendre une chose, s'en pénétrer et la goûter. Le plus beau passage du monde ne produira qu'une sensation passagère s'il n'est pas répété. On voit un bel exemple de déduction dans l'*adagio* du *quatuor* n° 75 de notre *Haydn :* du reste ses ouvrages en sont remplis.

Les digressions doivent aussi être soumises au régime de la bonne conduite. Faits à propos, et quand le sujet principal est déjà, pour ainsi dire, épuisé ou tellement éclairci et étendu que la solution s'ensuit, ces épisodes servent à relever encore la pompe, la richesse et la beauté du travail; ils fixent insensiblement l'attention de l'auditeur; ils le préparent à son insu à des effets et à des plaisirs nouveaux.

L'auditeur, occupé toujours du même sujet, est alors comme ce curieux qu'on fait passer d'une chambre du trésor à une autre; l'étonnement

succède à l'étonnement, et le plaisir se reproduit sous des formes diverses et piquantes. Mais afin que ces digressions, au lieu de produire du charme, ne soient pas déplacées ou qu'elles ne produisent pas de la confusion, elles doivent avoir une affinité marquée avec le reste de la composition. Il faut qu'elles en ornent le sujet au lieu de le ternir. En cette partie *Haydn* est savant, sublime, merveilleux.

Voyez dans la *Création* et dans les *Quatre Saisons*, comme s'étant emparé d'un passage, qui lui tombe par hasard sous la plume, il le détache, l'élève, et le transforme en une *fugue* très belle. Dans les *Quatre Saisons* ce bal des paysans qui devient une *fugue* gracieuse et vraiment savante, est une digression et en même temps un trait de génie qui enchante. En faisant convenablement usage des déductions et des digressions, le compositeur est dispensé d'aller toujours à la recherche de nouveaux passages pour continuer son ouvrage. Cela est d'autant plus convenable que la multitude des passages toujours nouveaux et toujours variés engendre la confusion et l'ennui, quel que soit le choix raisonné des modulations et des idées. En général obtenir de grands effets par la plus petite quantité possible de moyens, est la première règle de toute science humaine, le but de tout artiste de génie.

Toutes ces qualités nécessaires sont le résultat de la bonne conduite. Il n'est donc pas étonnant que des compositeurs, même d'un talent très médiocre, aient réussi parfois à composer de bons ouvrages, grâce à l'art qui a dirigé leur travail d'un bout à l'autre. C'est à la bonne conduite de maintenir dans l'âme de l'auditeur une certaine satisfaction, un certain calme, tel que le produit l'harmonie des traits et du coloris dans des tableaux bien peints. C'est cette satisfaction et ce calme dont l'auditeur éprouve le charme sans pouvoir s'en rendre compte, qui le fait revenir mille fois à entendre la même musique et toujours avec un nouveau plaisir. Il n'est donc point surprenant que pendant plus de quarante ans, il n'y ait pas eu une musique plus répandue en Europe et plus répétée que celle de notre grand compositeur. Je parle de la musique instrumentale.

La plus grande des découvertes de *Haydn*, celle qui, plus que tout autre, lui servit à se créer un style à lui, tout à la fois beau et brillant, ce fut l'idée de diviser la pensée musicale, c'est-à-dire la mélodie entre les différentes parties de l'orchestre, de manière à ce que chacune d'elles eût sa part, et que toutes en fussent des parties intégrales.

Toutes les symphonies à trois, à quatre instrumens ou à plein orchestre, étaient écrites à

cette époque, comme je l'ai indiqué dans ma première lettre, d'après une telle méthode qu'un seul instrument, c'est-à-dire le premier violon, y faisait la loi, car la pensée musicale n'était concentrée qu'en lui. Les autres instrumens ne servaient qu'à l'accompagnement harmonieux de la cantilène. *Haydn* pensa qu'il produirait un plus grand effet en distribuant la cantilène entre tous les instrumens, et en assignant à chacun d'eux le rôle qui leur convenait le mieux dans les passages, qui composaient la mélodie générale. Dans son orchestre il n'y a ni maîtres, ni valets;

Tutti son dita della stessa mano;

ce sont tous des doigts de la même main; ce sont tous des fleurs qui ornent le même jardin. Par cette méthode il renferma, pour ainsi dire, la mélodie dans l'harmonie; il rendit la première plus noble, la seconde plus agréable. A celle-là il ôta sa faiblesse; à celle-ci, ce qu'elle a d'insignifiant, et il porta l'art à un tel degré de perfection, que les notes mêmes de l'accompagnement servent à l'exposition de la pensée musicale, qu'on ne comprendrait pas promptement, si on omettait l'une ou l'autre des parties qui la renferment. Ses compositions sont comme les architectures de *Palladio;* chaque membre, chaque

forme concourent à l'admirable disposition et à l'ensemble du tout. Par cette méthode il n'y a rien d'inutile, de détaché, de faible dans les ouvrages de l'esprit humain, mais tout en eux porte le cachet de la force, de la clarté, du charme et de la beauté.

D'autres avant lui avaient fait des efforts en ce genre, mais lui seul atteignit au plus haut point de la perfection.

Il ne sera pas inutile de répéter ici ce que j'ai avancé ailleurs, que cette manière de distribuer la cantilène en plusieurs parties, et de la former même par le moyen de plusieurs parties, est une découverte précieuse dans la musique instrumentale; mais elle ne le serait pas également dans la musique vocale accompagnée par les instrumens. La voix humaine a le privilége, quand elle se fait entendre, de s'attirer presque toute l'attention de l'homme qui écoute. Notre oreille s'irrite toutes les fois qu'on veut l'empêcher d'entendre une voix qui la charme et la séduit, et c'est pour cela que plus le chant est clair et saillant, plus nous sommes satisfaits en l'écoutant. Ce ne serait donc pas une chose digne d'éloge que de composer des airs comme *Haydn* composait des symphonies, et que de lier le chant aux instrumens de manière à ce qu'on ne pût entendre clairement aucune voix, comme fit parfois le génie prodi-

gieux de *Mozart*, et comme font aujourd'hui beaucoup de compositeurs allemands. De semblables productions ne peuvent être tolérées que lorsqu'on ne peut nullement compter sur la voix des chanteurs.

Jomelli, devant écrire un opéra pour le théâtre de Padoue, s'aperçut que les chanteurs ne valaient pas grand chose, et qu'ils montraient d'ailleurs peu de zèle et de bonne volonté. — Ah! tas d'imbécilles, leur dit-il, je ferai chanter l'orchestre; l'opéra ira aux nues, et vous, au diable. — Et il en fut ainsi. *Cherubini*, lui aussi, tomba dans ce défaut, par la raison, je pense, que ses productions théâtrales les plus estimées étant écrites en français, il ne trouvait ni dans cette langue, ni dans les *dilettanti* de quoi faire briller d'une manière remarquable la partie chantante. Mais il employa un tout autre style dans ses ouvrages écrits en italien, dans lesquels ce célèbre auteur se distingua autant que dans ses autres productions. Peut-être est-ce en raison de ce style de symphonie que *Haydn*, dans ses ouvrages dramatiques et dans plusieurs compositions de musique vocale, n'a pas toujours obtenu ce succès qu'il obtint dans sa musique instrumentale, quoiqu'il ne négligeât rien pour faire ressortir la partie chantante, et qu'il n'eût à la bouche que le mot de *chant*, qu'il louait,

recommandait et répétait sans cesse et à chaque instant.

Une qualité particulière au génie de *Haydn* acheva de perfectionner son style de symphonie. Personne mieux que le *Titien* ne connaissait sa palette. Un coup-d'œil sûr, une attention infatigable et un long exercice rendirent ce prince des peintres si habile à saisir l'effet de chaque couleur, qu'il ne se trompa jamais dans leurs combinaisons, et que ses nuances étaient toujours fécondes en nouvelles beautés. C'est ainsi que *Haydn* connaissait parfaitement les instrumens qui composaient son orchestre. Non seulement cette connaissance n'était pas limitée au *maniement*, à la propriété, au caractère et à l'extension de chacun d'eux, mais elle embrassait aussi l'effet que produisent les passages exécutés sur ces mêmes instrumens. C'est ainsi que, quand son imagination lui suggérait un accord, une pause, un agrément, il savait à quel instrument il devait les assigner pour obtenir plus d'harmonie ou de grâce et plus d'expression. Et quand il voulait qu'un instrument se distinguât, il connaissait très bien le passage qu'il fallait choisir pour en obtenir un bon succès. Combien de beaux passages inspirés par l'imagination à d'autres compositeurs qui n'ont pas cette connaissance des instrumens, restent sans effet, parce qu'ils sont

exécutés par un instrument plutôt que par un autre! *Gluck*, ce grand homme, possédait aussi cet art. Dans la scène d'Oreste de l'Iphigénie en Tauride, remarquez le prodigieux effet de ces violes agitées!

Haydn perfectionna cette science quand, dans la maison d'*Esterhazy*, il se trouva directeur en chef d'un très bon orchestre. Il y put faire toutes les expériences qu'il voulut, avantage que n'ont pas eu les autres compositeurs. J'ai entendu dire à quelques-uns de ces professeurs qui vivaient avec lui, chez le prince *Esterhazy*, que *Haydn* interrompait bien souvent son travail, sortait de sa chambre, rassemblait l'orchestre, essayait tel ou tel passage sur divers instrumens, et qu'après cette expérience, il se remettait à son secrétaire et poursuivait alors sa composition avec assurance. Doué d'une imagination féconde et assisté de cette connaissance pratique, il put inventer une foule de passages, d'*andamenti* et d'agrémens, qu'on n'avait jamais entendus avant lui, qui donnèrent à son style le cachet de cette nouveauté charmante qui est la première qualité d'un auteur ainsi que la plus rare et la plus ambitionnée.

Pour enrichir son imagination, *Haydn* tira parti des productions des autres et de plusieurs moyens que son génie fécond lui a fournis, mais nous parlerons de cela dans ma prochaine lettre.

Il me suffit pour le moment de vous avoir donné une idée des principales bases sur lesquelles *Haydn* érigea son édifice. Par la suite je vous parlerai de son style, qu'on ne pourra jamais assez louer, assez étudier, mais je vous en parlerai d'une manière moins aride, en passant sous silence les préceptes et en me livrant à l'histoire de ses diverses productions.

Adieu.

IV.

Baaden, 18 juillet 1808.

Il faut être né poète pour être musicien.

Lacépède, *Poëm. de la Mus.*

On a fait cette judicieuse remarque que l'existence simultanée de plusieurs génies à une même époque contribue au développement et à l'accroissement de chacun d'eux. Aussi les siècles de *Périclès*, d'*Auguste*, de *Léon*, de *Louis XIV*,

s'élevèrent-ils au plus haut point de gloire où soient parvenues les époques brillantes de la science humaine. Si *Horace* n'eût pas été contemporain de *Virgile*, celui-ci serait peut-être moins châtié et moins soigné. *Raphaël* n'eût pas été si grandiose sans *Michel-Ange*, si expressif sans *Misaccio*. *Racine* fils prétendait que l'on était redevable à *Corneille* d'une partie de l'éclat dont son père illustra la scène; puis allant plus loin encore, il attribuait au même *Corneille* le développement de tous les grands génies du siècle de *Louis XIV*.

A l'époque où *Haydn* commença sa carrière, il y avait en Italie et en Allemagne, comme je vous l'ai dit dans ma première lettre, des hommes qui suivaient avec distinction la même profession: ils n'existaient pas en vain pour notre *Haydn*, qui observait attentivement leurs ouvrages pour en faire son profit. Parmi un grand nombre d'auteurs dont il serait trop long de vous faire ici l'énumération, je nommerai d'abord *Tartini* qui habitait Padoue. Habile théoricien, le premier il fit de grands pas dans l'esthétique de l'art; sa musique instrumentale était pittoresque et chantante. C'est à lui, après *Corelli*, qu'est dû le perfectionnement qui plaça le violon dans le poste éminent qu'il occupe parmi les autres instrumens. Il composa, pendant le cours de sa

longue carrière, deux cents *concerto*, qui tous ont été gravés. A Venise vivait le *maestro Vivaldi*, auteur, entr'autres, des célèbres symphonies intitulées les *Quatre Saisons;* à Vienne, *Toeschi* et *Stamitz*, le premier, plein de feu, prodiguait les modulations et savait avec un art admirable faire passer un motif d'un instrument à l'autre; le second introduisit dans les symphonies le clair-obscur en opposant habilement les *piano* aux *forte*, le brillant au pathétique. *Gasmann* dans ses compositions, joignait au savoir profond d'un Allemand, la grâce de la cantilène italienne. Je ne puis passer sous silence *Starzer* si vif et si profond; *Abel* si mélodieux; le savant *Telemann*, *Teller*, *Birch*, *Gallo*, *Mann*, *Wogenzeil*, et *Boccherini*, qui, mieux que tout autre de son temps, sut agencer convenablement les accompagnemens au chant de la partie principale. Un peu plus tard, je vous parlerai avec plus de détails de cet admirable auteur. A Turin, *Pugnani*, et comme exécutant et comme compositeur, reculait les bornes du domaine du violon, déjà tant agrandi par *Tartini*, que l'on peut considérer comme le père de cet instrument, roi des orchestres. A Vienne se distinguait encore *Reüter*, inventeur de cette allure despotique des violons, au moyen de laquelle il parvenait à dissimuler l'ignorance et la pauvreté des chanteurs, qui

s'étaient introduits dans la chapelle impériale, après la mort de *Charles VI*, aussi amateur que digne appréciateur de bonne musique. A Stuttgard florissait *Jomelli*, qui réunit la noblesse à l'abondance dans ses *ouvertures;* à Berlin, *Benda*, peintre incisif et profond; à Vienne, le facile *Wanhal* dont les chants respirent le naturel et la grâce, et avant lui, outre ceux que j'ai déjà nommés, on avait remarqué encore dans la même ville *Ditters*, *Wanmaldern*, *Scarlatti*, qui tous s'efforcèrent de faire sortir de l'enfance, où jusque là elle avait langui, la musique instrumentale dont seulement je veux ici parler. On sait que les Grecs, si avancés du reste dans la culture des beaux arts, en avaient complètement négligé cette partie. Que *Talès* ou *Chamiris* en fût l'inventeur, toujours est-il certain qu'ils ne se servaient le plus souvent que d'un seul instrument. *Platon* faisait si peu de cas de cette musique instrumentale qu'il l'appelait une *absurdité*, un *abus de la mélodie*. Pendant longtemps ils ne firent usage des instrumens que pour accompagner le chant, et, hors les circonstances de batailles ou de certaines fêtes, la musique instrumentale se faisait entendre isolée de la musique vocale, les Grecs comme la plupart des peuples orientaux accompagnant leurs danses de la voix. Cependant dans la musique de la *Pirique*, du *Cordace*,

des *Emelies* et autres danses militaires, les instrumens figuraient d'une manière plus essentielle. Les anciens et surtout les Romains firent plus tard intervenir des joueurs de flûtes pour contribuer aux plaisirs de leurs banquets. Le moine *Donigone* parle de l'usage fréquent que, sous la comtesse *Mathilde*, on faisait en Italie, de la musique instrumentale. Ainsi, en remontant de siècle en siècle pour examiner l'histoire de la musique instrumentale, on voit que les Italiens furent les premiers à l'employer, par système, entièrement séparée de la voix humaine. Mais pendant de longues années cette musique consista simplement en *gigues*, *ballades* et autres morceaux d'aussi faible importance, cette nation, essentiellement musicienne, ayant toujours placé dans le chant le *nec plus ultrà* des jouissances que peut procurer la musique. Ce fut seulement vers la fin du dix-septième siècle que l'on commença à cultiver avec plus de soin le champ de la musique instrumentale. A cette époque *Corelli*, *Lucatelli*, *Carcano* et plusieurs autres écrivirent des sonates à deux et trois parties qui réveillèrent l'attention des amateurs de la musique.

Mais on était loin alors de soupçonner même qu'il pût jamais exister un orchestre, tel que celui qui a été formé depuis par *Haydn*, composé de dix-huit instrumens différens de sons et de

formes, lesquels concourant à l'exécution d'une même mélodie répartie entr'eux selon leurs moyens respectifs, devaient en accroître l'énergie, par la richesse des accords, sans produire un mélange de sons confus et bizarres.

De tous les auteurs que j'ai nommés et de tous ceux dont, pour abréger, j'ai négligé de parler, aucun, je crois, ne fournit à notre *Haydn* autant de sujets de méditations et d'observations qu'*Emmanuel Bach*, déjà cité; que le Milanais *Sammartini*, et le Lucquois *Boccherini*. *Haydn* avouait devoir beaucoup au premier. Il donnait à penser qu'il avait soigneusement étudié les délicieuses compositions du troisième; quant au second, il m'a dit plusieurs fois qu'il ne lui avait aucune obligation, il ajoutait même que c'était *un brouillon*. Mais ici j'en appelle au jugement de quiconque voudra bien se donner la peine d'examiner impartialement les premières compositions de *Haydn*, et de les confronter avec celles de *Sammartini*; je ne doute pas qu'il ne reconnaisse facilement de combien d'idées originales, de combien d'inventions de ce célèbre compositeur s'est enrichi *Haydn*, non pas en vil plagiaire, mais en maître habile. A un génie tel que le sien, il suffisait d'entendre pour s'imprégner, même sans en avoir la volonté expresse, de ce qui avait frappé ses sens; ainsi il a suffi

à *Raphaël* d'avoir vu *Massaccio*, pour donner ensuite à ses têtes cette expression animée dont il n'avait pas même conçu l'idée en étudiant le grâcieux mais froid *Perugin*. Je n'oublierai jamais que me trouvant, il y a trente ans, avec *Mislivicek*, à Milan, dans un concert où l'on exécutait quelques vieilles symphonies de *Sammartini*, dont la musique était entièrement inconnue au savant Bohémien, celui-ci s'écria tout-à-coup : — J'ai trouvé le père du style de *Haydn!* — Exclamation qui renferme cependant un peu d'exagération ; car le style de *Haydn*, généralement parlant, est bien certainement tout à lui, nouveau et d'inspiration. Le *maestro Venceslao Pichl* penchait aussi vers l'opinion de son compatriote, mais avec restriction. *Haydn* a pu contracter quelque chose du goût de *Sammartini*, en imiter les marches, le feu, le brillant et certaines bizarreries qui se trouvent dans cette musique pleine d'idées et d'invention. Son premier *quartetto* en *si* en est une preuve : si l'on veut observer le mouvement d'*alto* et de *second violon* qui s'y trouve au commencement de la deuxième partie du premier morceau, on reconnaîtra la ressemblance frappante qui existe entre ce style et celui de *Sammartini*. Mais *Haydn* était trop bon contrepointiste et trop ami de l'ordre et de la marche régulière, qui doit régner dans tout style pur

et raisonné, pour imiter servilement le capricieux Milanais, qui, ne donnant dans ses compositions qu'une légère attention à l'enchaînement des parties, se livrait à la fougue de sa bouillante imagination ; de là vient que l'on y remarque des éclairs brillans de génie à côté de masses de couleurs et de formes indécises.

Ce *Sammartini*, que vous êtes trop jeune pour avoir connu, était un homme singulier. Pour suppléer à l'injuste négligence de la renommée envers lui, je vous en tracerai ici une petite biographie. Né à Milan, vers la fin du dix-septième siècle, il étudia d'abord le hautbois, puis le violon. On lui doit l'usage du *mordant*, des *notes syncopées*, des *contro-arcate*, des *staccato*, moyens puissans d'expression, sinon inconnus, du moins peu usités avant lui ; il les mit le premier en honneur, comme il est facile de s'en convaincre, en comparant ses œuvres avec celles des compositeurs qui l'ont précédé dans la carrière.

Sammartini, doué, ainsi que *Haydn*, d'un génie créateur, apprit le contre-point, seul, sans le secours d'aucun maître, et se donna à la composition de la musique instrumentale, particulièrement des *trios* et des symphonies. Il composa ses premières symphonies à grand orchestre par ordre du général *Pallavicini*, gouverneur de

Milan. Elles étaient exécutées en plein air, pour le divertissement des habitans, sur la demi-lune de la citadelle, dont l'esplanade, que domine cette partie de la forteresse, était le rendez-vous général dans les soirées d'été. *Paladini*, qui mourut trop jeune, *Lampuganni* qui, le premier, commença à détruire un luxe excessif dans les accompagnemens des airs, et plusieurs autres se disputèrent le prix de la gloire sur ce terrain, devenu le théâtre d'une lutte toute aimable, avec *Sammartini*, qui les vainquit tous par l'abondance, le feu et la nouveauté du style, quoique son mérite n'égalât pas celui de *Paladini* et des autres dans la science des accords. Ce fut dans ces symphonies que l'on entendit les *altos* et les *basses* faire pour la première fois des parties différentes ; jusque-là ces instrumens avaient toujours joué exactement la même partie ; alors, les seconds violons, débarrassés de la tutelle des premiers, commencèrent, à la grande satisfaction des exécutans, à suivre des marches diverses, à parcourir agréablement des modes opposés. *Sammartini* connaissait aussi plusieurs instrumens : il les enseigna à *Gluck*, dont il fut le maître pendant plusieurs années. Si à ses autres avantages *Sammartini* avait joint une théorie profonde et plus d'application, on peut dire que l'Italie aurait eu son *Haydn* avant l'Allemagne. Mais un autre point

de ressemblance remarquable entre ces deux génies, c'est le peu de succès que l'un et l'autre obtinrent dans leurs compositions de musique vocale. Cédant aux vœux unanimes de ses concitoyens, *Sammartini* composa, pour le théâtre de Milan, un opéra sérieux qui ne fut nullement goûté. Il était loin lui-même d'en être satisfait et s'amusait à ses propres dépens, lorsque le souvenir de cette œuvre revenait à sa mémoire. Aussi fut-elle la première et la dernière qu'il composa dans ce genre. Il ne voulut plus rien écrire pour le théâtre, et, excepté quelques *Oratorios sacrés*, nous n'avons de lui aucun ouvrage dramatique.

Comme je vous l'ai déjà dit, *Sammartini* fut pendant dix ans le professeur de *Gluck :* il suffit de comparer la musique instrumentale de l'un avec celle de l'autre, pour juger combien l'élève doit au maître. Afin que vous ne puissiez me soupçonner de partialité en faveur de *Sammartini*, je vous rapporterai ici l'opinion qu'avaient de son mérite trois célèbres connaisseurs qui furent ses contemporains : l'un est le philosophe *Rousseau*, l'autre le savant *Burney*, le troisième enfin est *Quanz*. Le premier, parlant dans son Dictionnaire de Musique, page 66, des bonnes compositions musicales, dit qu'il n'en connaît que deux qui méritent d'être

ainsi qualifiées : un *adagio* de *Tartini* et un *andante* de *Sammartini*, et à la vérité ses *andante* sont dignes d'*Anacréon*. Le second, *Burney*, le nomme plusieurs fois dans son Voyage musical, dont je transcrirai ici quelques passages.

(Page 95). « La seconde messe du *signor* « *Jean-Baptiste Sammartini*, que j'ai entendue « aujourd'hui, a été exécutée sous sa direction « dans l'église *del Carmine*. Les accompagne- « mens en sont ingénieux, pleins de brillant et « d'un feu tout particulier à ce compositeur. La « partie instrumentale de ses compositions est « admirablement traitée. Aucun des exécutans « ne peut rester longtemps oisif. Les violons « surtout n'ont jamais un instant de repos : il « serait même à désirer qu'il fît sentir un peu le « frein à son pégase, qui semble fuir à bride « abattue, emportant avec lui son cavalier. « Et, pour parler sans métaphore, sa musique « plairait encore davantage si elle était moins « éblouissante de notes et d'*allegro*, mais la « fougue impétueuse de son génie le force à « parcourir une succession de mouvemens ra- « pides, qui, à la longue, fatiguent exécutans et « auditeurs. »

Cependant, à la page 103, il semble vouloir restituer à *Sammartini* le tribut de louanges qu'il lui avait refusé précédemment.

« *Sammartini*, dit-il en parlant d'une autre « messe de cet auteur, à l'exécution de laquelle il « avait assisté, m'a dédommagé par un *adagio* « qui se trouve dans le *motet*, et qui est vrai- « ment divin, de la privation des mouvemens « graves qu'il m'avait fait subir dans la messe de « jeudi. »

J'en demande pardon à mon cher *Haydn*, mais l'homme, dont un *Burney* pouvait parler ainsi, n'était certes pas un brouillon, ni un compositeur qui n'offrît rien à l'imitation.

Maintenant il me reste à vous expliquer comment le *maestro* Viennois put tirer parti des originales compositions du *maestro* Milanais, ce qui ne me sera pas difficile, si vous consentez à m'accorder un peu d'attention. *Pallavicini* avait eté précédé dans la charge de gouverneur de la Lombardie autrichienne, par le comte d'*Harrach* qui, le premier, rapporta à Vienne la musique de *Sammartini*. Elle obtint aussitôt d'immenses succès et une grande vogue parmi les habitans de cette capitale, où la musique est regardée comme le plus agréable des passe-temps. Le comte *Palfi*, grand chancelier de Hongrie, le comte *Schonborn* et le comte *Mortzin*, rivalisaient d'empressement à se procurer les plus nouvelles compositions de *Sammartini*, qu'ils faisaient entendre

avec profusion dans leurs concerts presque quotidiens.

Haydn, jeune alors et studieux, put et dut même bien des fois assister à ces concerts, mais il fut à même d'entendre encore plus souvent de la musique de cet auteur, lorsqu'il fit partie du service du comte *Mortzin* et de celui du prince *Nicolas Esterhazy*, qui, comme le comte *Palfi*, avait attaché à son service la plume lointaine de *Sammartini*. Moyennant un engagement ce dernier était obligé d'envoyer tous les mois à Vienne de la musique nouvelle. Tant que vécut *Sammartini*, un banquier de Milan, nommé *Castelli*, fut chargé, par commission du prince, de solder la somme de huit sequins au *maestro*, chaque fois qu'il lui remetrait pour son altesse un morceau quelconque de sa composition. Suivant les conventions, il devait en donner deux par mois, mais il pouvait au même prix en fournir autant qu'il le jugeait à propos. Je me rappelle d'avoir entendu quelquefois dans ma jeunesse le banquier se plaindre à *Sammartini*, devenu vieux et paresseux à composer, de ce que depuis longtemps il ne lui avait rien remis pour Vienne, d'où il recevait, ajoutait-il, des réclamations continuelles; à quoi le *maestro* avait coutume de répondre avec un sourire goguenard : « *Farò*, « *farò, ma il cembalo m'ammazza.* » (Je ferai,

je ferai, mais le piano me tue.) Malgré cela, les seules archives musicales de la famille *Palfi* possèdent plus de mille morceaux de la composition de cet auteur. *Quanz*, enfin, le dernier des auteurs que je vous ai cités, comme étant admirateur de *Sammartini*, dit, en parlant de ses voyages d'Italie, avoir entendu exécuter, à Milan, de la musique de *Sammartini*, qu'il place au-dessus de tous les compositeurs de cette capitale, parmi lesquels se trouvaient les *Palladini*, les *Vignati*, les *Lampugnani*, les *Fioroni*.

Avant de vous parler de *Bach*, je vous ferai observer, en votre qualité d'Italien, qu'il doit être distingué de ce *Giovanni Bach*, si ardent, qui séjourna long temps à Milan, y fit entendre de belles et majestueuses symphonies, puis passa en Angleterre et finit récemment ses jours à Londres. *Giovanni* était le plus jeune de sa famille qui, comme celle des *Carrache*, des *Bernoulli*, des *Cassini*, des *Benda*, pouvait se vanter d'avoir eu, de père en fils, des hommes célèbres dans la science de la musique, transmise comme en héritage d'une génération à l'autre. Il y eut jusqu'à cinq individus portant dans le même temps le nom de *Bach*; ils fondèrent à Hambourg l'école dite des *Bachistes*. *Emmanuel Bach*, le plus célèbre d'entre eux, fut celui que

notre *Haydn* s'appliqua à étudier jour et nuit. Il fut regardé comme le plus fort des pianistes de son temps, où *Mozart*, qui les dépassa tous, n'existait pas encore. *Emmanuel* fut l'inventeur du *port-de-voix*, du *tril double* et de plusieurs autres traits, propres à produire d'agréables effets sur cet instrument, au jeu duquel il sut le premier communiquer du coloris, de l'expression, du sentiment. Les ouvrages de cet auteur sont particulièrement caractérisés par la variété, le savoir et la grâce; la fécondité de son imagination ne le cédait en rien à la profondeur de sa science. Une harmonie soignée, une mélodie soutenue, une étonnante richesse de belles et savantes modulations se faisaient remarquer dans ses ouvrages, non moins que l'originalité et l'abondance du style. Il passa quelques fois pour être capricieux et extravagant. Le goût décidé qu'il montrait pour les transitions inattendues, ne pouvait manquer d'imprimer cette tache à sa réputation, d'autant plus que souvent il préférait l'étrangeté au naturel, et faisait abus de cette figure de rhétorique à laquelle on donne le nom d'obstination plutôt que celui de persévérance, parce que, penchant vers l'excès, elle s'approche plus du vice que de la vertu. Pendant sa jeunesse, *Bach* accompagnait presque chaque jour le grand *Frédéric*, lorsqu'il s'amusait à jouer de

la flûte. Il a laissé un grand nombre d'ouvrages dont encore aujourd'hui l'étude peut être profitable.

Mais revenons à *Boccherini*, violoncelliste distingué, autant que compositeur original et profond. Il fut du petit nombre de ceux qui, doués d'une exquise sensibilité, jointe à un génie vigoureux, élevèrent, dans le siècle dernier, par leurs découvertes et leurs inventions, la musique instrumentale bien près du haut point de perfection, où *Haydn* la porta depuis. Quelques-uns ont à tort regardé *Boccherini* comme l'inventeur du *quatuor* : les compositeurs allemands, et *Haydn* même, en avaient avant lui écrit par milliers. On ne peut nier pourtant qu'il n'ait partagé avec *Haydn* l'honneur d'avoir indiqué et fixé le caractère convenable à cette délicieuse musique de chambre ; cependant les formes adoptées par *Boccherini* et par *Haydn*, reçurent de ce dernier tant de brillant et de variété, il sut les embellir d'ornemens si agréables, qu'il ne tarda pas à être reconnu pour le premier *quartetista* du monde. Mais dans les *quintetto*, personne, pas même *Mozart*, ne peut disputer à *Boccherini* la supériorité. *Boccherini* avait à peine atteint le printemps de sa vie, lorsqu'il partit de la petite province où il avait pris naissance, pour aller se perfectionner à Rome dans le con-

tre-point : en ayant acquis, dans quelques années seulement, une profonde connaissance, il se mit à voyager.

A Vienne, où l'avait précédé un de ses frères, excellent danseur, qui s'était engagé au théâtre impérial, il fut parfaitement accueilli par l'ambassadeur de sa république, et séjourna quelque temps agréablement dans cette ville. Ce fut là que, cherchant à accroître ses lumières au foyer des hommes habiles qui de leur côté dûrent tirer avantage de ces rapports, il fit la connaissance de *Haydn* avec lequel il contracta bientôt une étroite amitié, dont le lien dura autant que la vie de ces deux compositeurs, émules, mais non rivaux, quoiqu'ils se disputâssent la primauté dans la composition de la musique instrumentale. L'originalité, la grâce et la profondeur dont étaient empreintes les œuvres de *Boccherini*, illustrèrent sa réputation et contribuèrent au développement du génie de *Haydn*. Le caractère du style du *maestro* Lucquois tenait un peu du genre *sacré* et du genre *fugué*, et même dans les morceaux vifs, il n'était pas entièrement dépouillé d'une certaine couleur mélancolique et tendre, trait caractéristique des âmes honnêtes et sensibles. Tel fut en effet *Boccherini*, dont la conduite ne démentit jamais la naïve bonté, la modestie sincère et la plus exemplaire dévotion. Ses

largo sont admirables par la douceur et les charmes du chant, non moins que par la gravité et la marche savante du contre-point. La conduite en est dirigée avec tout le talent d'un maître habile. *Haydn* l'a imité d'une façon si frappante dans ses *andante*, qu'il vint à quelqu'un l'idée de dire que *Boccherini avait été l'Amasia, si non la femme* de *Haydn*.

Je ne contredis pas le jugement résumé dans ce bon mot, mais j'ajouterai que dans les symphonies à grand orchestre le chaleureux et pétulant époux laisse loin derrière lui sa timide et douce épouse.

Il est un autre homme célèbre que *Haydn*, déjà musicien consommé et plein d'années et de gloire, ne dédaigna pas d'étudier avec soin. C'est *Handel* dont il ne connut réellement la musique que, lorsqu'à l'âge de soixante ans, il passa pour la première fois en Angleterre, quoiqu'il eût pu bien plus tôt en entendre exécuter des morceaux à Vienne où elle était jouée et estimée ; mais *Haydn*, qui passait en Hongrie une partie de sa vie, n'avait pas accordé à ces compositions toute l'attention dont elles étaient dignes, et avec laquelle il les étudia, après les avoir entendues à Londres. J'ose dire que sans ces nouvelles études *Haydn* n'eût pas produit son œuvre admirable de la *Création*, où le

style grandiose et noble de *Handel* semble se répandre, après s'être enrichi en passant par le génie de *Haydn*. J'eus un jour une preuve de l'estime que *Haydn* faisait de *Handel*; voici comment.

Me trouvant dans la maison Schwartzenberg, placé près du premier, pendant l'exécution du *Messie* de *Handel*, et exprimant mon admiration pour l'un des beaux choeurs qui s'y trouvent, *Haydn* me dit : « *Questi è il papà di tutti.* » (Celui-ci est le père de tous). Mais je m'étendrai davantage sur ce sujet en vous parlant de la musique vocale de *Haydn*. Continuons maintenant nos recherches sur les études et la méthode de *Haydn*, considéré uniquement comme symphoniste, c'est-à-dire du côté où il brilla avec un éclat sans égal.

La musique de cet auteur est un véritable arsenal d'armes oratoires, autant que le comporte chacun des différens genres, dans lesquels s'est exercé son génie. Vous y trouvez, comme dans les discours de Cicéron, presque toutes les figures de rhétorique mises en pratique; mais il fait surtout un fréquent usage de la réticence et de la prétérition, qui au milieu de cette rapidité particulière à *Haydn* sont d'un admirable effet. Quelquefois il suspend brusquement, dans sa marche précipitée, la période

musicale, parvenue au point culminant de la cadence d'où elle est près de tomber sur la note qui doit former comme le couronnement : tout-à-coup il s'arrête et tous les instrumens se taisent. Cependant vous vous attendez que recommençant bientôt à jouer, le premier son, qu'ils vous feront entendre, sera cette note sans laquelle la période est incomplète, note que déjà votre imagination a pour ainsi dire formulée ; mais au lieu de cela, voilà que le *maestro* vous lance le plus souvent *à la quinte*, avec un passage grâcieux, déjà indiqué dans le cours du morceau, et après avoir quelque temps bercé agréablement votre attention dans ce ton étranger, il revient enfin au ton principal, et vous donne alors largement et franchement, à votre pleine et entière satisfaction, cette cadence qu'il ne vous avait fait si long-temps attendre que pour vous en rendre l'effet plus agréable.

Il se servit souvent d'une autre manière de retarder la cadence qui est aussi pleine de charmes : le *final* de la *création* en offre un exemple extrêmement brillant. Arrivé, dans ce morceau, à la péripétie ou cadence, il ne suspend pas le vol de l'orchestre, comme dans les cas dont je viens de vous parler, mais procédant par modulations ascendantes, il passe d'un ton à l'autre, appuyant chaque transition sur des accords so-

nores et savans, indiquant, à chaque mesure, la cadence désirée, qu'il retarde toujours en lui substituant une nouvelle modulation de plus en plus belle et inattendue. L'étonnement s'accroît, l'impatience, avec laquelle on soupire après la cadence, redouble et s'exalte tellement, que lorsqu'enfin elle arrive, la joie se manifeste par une explosion d'applaudissemens qui se prolongent pendant longtemps. Je n'ai jamais assisté à l'exécution de ce morceau sans être témoin d'une semblable preuve d'enthousiasme général. Ces artifices de la science, employés si souvent par *Haydn* et imités depuis avec bonheur par *Mozart* et *Pleyel*, sont devenus le *salvum me fac* de tous les symphonistes allemands, qui en firent usage plutôt pour suppléer à l'aridité de leur imagination, que pour servir d'ornement à leurs cantilènes. On peut encore ranger parmi les tactiques de l'art, dont *Haydn* sut heureusement se prévaloir, ces éclats foudroyans d'orchestre, qui, comme des éclairs, partent à l'improviste au milieu d'un *pianissimo*, et ce *pianissimo* est réduit à la simple expression, puisque les instrumens à vent eux-mêmes sont contraints de l'observer. L'*allegro* n'était en 1600 qu'un *andantino*, *Haydn* ne fut pas l'inventeur de l'*allegro* actuel, mais il le fut du *prestissimo*, qui fit d'abord la désolation des pauvres orchestres.

Haydn, croyant avoir donné suffisamment de temps et de soins à la correction de son style, chercha à accroître encore le trésor de son imagination, non seulement par l'observation attentive des œuvres des compositeurs, ses contemporains, mais encore par la recherche des airs populaires de toutes les nations. Il faisait un recueil de ceux qui lui paraissaient gracieux ou originaux, il remarquait soigneusement l'accent caractéristique, le mode et le rhythme particulier de chacun. Ainsi l'Ukraine, la Hongrie, l'Écosse, l'Allemagne, la Sicile, l'Espagne et la Russie contribuèrent à former le magasin de *Haydn*. D'autres auteurs se mirent aussi à la recherche de semblables perles; mais il ne fallait rien moins que le génie de *Haydn* pour savoir en tirer un parti avantageux, les placer convenablement et de manière à les faire briller de tout l'éclat dont elles étaient susceptibles. Ce n'est pas à rassembler une nombreuse armée, à la munir de toutes sortes d'armes que se montre le talent d'un grand général, mais à la savoir diriger, à savoir bien s'en servir.

Il formait aussi un petit trésor de tous les caprices qui lui passaient par la tête. De même que *Léonard de Vinci* crayonnait sur le carnet, qu'il avait toujours dans sa ceinture, les physionomies étranges ou caractéristiques qu'il rencon-

trait sur son chemin, *Haydn* prenait note de ses propres caprices, à mesure qu'ils se présentaient à son esprit. Se sentait-il par exemple en disposition de gaieté, il courait à sa table et se mettait à écrire quelque *motif* léger, quelque *menuet*, quelque *refrain*. D'autrefois, c'étaient des chants empreints de suavité, de mélancolie ou d'indignation, qu'il jetait sur le papier, selon que son âme se trouvait sous l'influence de ces différens sentimens; puis il avait recours à ce recueil de ses diverses affections, lorsque son imagination ne lui suggérait pas au moment où il se trouvait en avoir besoin, quelque passage caractéristique de tel ou tel genre.

Ordinairement il ne se mettait à composer que lorsque son esprit était libre et en bonne disposition. Quelqu'un a dit que les belles pensées viennent du cœur : cet axiome vrai pour les auteurs de tragédie, n'est pas moins applicable à tous ceux qui professent les autres genres d'art. Lorsque l'homme est satisfait de lui-même, il produit des idées, qui, plutôt filles des sentimens que de l'esprit, portent avec elles je ne sais quel feu qui les rend efficaces et entraînantes. *Tartini*, avant de se mettre à composer, lisait quelques-uns des suaves sonnets de *Pétrarque; Alfieri*, en revanche, demandait des inspirations à la musique avant d'écrire une tragédie. Pour exalter son

imagination, *Haydn* avait aussi recours à certains préalables, mais d'un genre moins recherché. Il fallait d'abord qu'il se fît coiffer et s'habillât avec autant d'élégance que s'il eût dû se présenter dans quelque réunion. Puis il se passait au doigt un anneau dont *Frédéric*, roi de Prusse, lui avait fait présent. On l'entendit plus d'une fois assurer, que si, par hasard, il oubliait de mettre cette bague avant de composer, il ne lui venait pas une idée, que sa verve languissait, se desséchait, privée de la présence de ce témoin parlant de l'affection d'un grand prince. Le papier sur lequel il écrivait, devait être aussi fin et uni que possible. Les caractères qu'il y traçait, étaient si nets et si égaux entr'eux que le plus habile copiste n'aurait pu mieux faire. Les têtes de ses notes étaient extrêmement menues, la queue presque imperceptible, aussi les appelait-il, en plaisantant, ses *pieds de mouches*.

Après ces premiers préparatifs matériels *Haydn* commençait son travail par composer une espèce de roman ou canevas, sur lequel il pût appliquer des idées et des nuances musicales. Il échauffait ainsi son imagination et la dirigeait avec ordre vers un but arrêté. Quelquefois il se figurait un ami pauvre et chargé d'une nombreuse famille, s'embarquant pour l'Amérique afin de s'enrichir. Des divers accidens du voyage, il faisait le sujet

de la symphonie. Elle commençait à l'embarquement. Un vent favorable caresse doucement les flots et fait gonfler les voiles du navire, qui abandonne majestueusement le port, tandis que la famille désolée fait retentir la plage de ses gémissemens, auxquels se mêlent les souhaits de bonheur des amis. Le vaisseau traverse heureusement les mers, et aborde enfin en des contrées lointaines et inconnues. La symphonie parvenue à peu près à la moitié de sa course, fait entendre des sons barbares, tandis que son allure bizarre peut rappeler les danses des sauvages. Le navigateur, devenu possesseur de riches marchandises, déploie les voiles de nouveau, et vogue vers sa patrie. Ici revient le premier *motif* de la symphonie, mais bientôt la mer se soulève, le ciel s'obscurcit, une tempête furieuse bouleverse les *tons* et les *accords*. Le désordre est à son comble; les cris de désespoir des passagers, mêlés confusément au frémissement des flots et au sifflement des vents, sont représentés vivement par une mélodie qui passe, tour à tour, du genre *cromatique* au genre *pathétique*. Les accords d'intervalles augmentés ou diminués, les modulations, qui précèdent rapidement par demi ton, peignent l'effroi et la détresse des malheureux navigateurs. Cependant le courroux des élémens semble s'apaiser, un vent doux, messager de calme et

d'espérance, commence à souffler, l'ami touche bientôt le port, on jette l'ancre au milieu des cris de joie, des bénédictions et de l'étonnement des enfans, des amis et des curieux. Tout, sur la fin de la symphonie, respire l'allégresse et le plaisir. Vous pouvez imaginer combien ce programme a fourni au *maestro* d'idées et de ressources. Je ne me rappelle pas à quelle symphonie de *Haydn*, ce roman a servi de type, mais je sais bien qu'il me la fit un jour connaître et que, le *maestro Pichl* m'en ayant parlé plusieurs fois, j'en pris note sur des tablettes que j'ai perdues. Dans une autre symphonie, il voulut figurer un dialogue entre Jésus-Christ et le pécheur obstiné, et pour guide de sa marche il adopta la parabole de l'enfant prodigue. De cette manière naquirent plusieurs de ses autres symphonies, auxquelles, sans faire connaître la raison, il donna différens noms, qui peuvent paraître ridicules à ceux qui ne sont pas instruits de ce que je viens de raconter. Beaucoup, telles que la *belle Circassienne*, la *Roxelane*, l'*Hélène de Grèce*, la *Solitaire*, le *Maître d'École amoureux*, la *Persienne*, la *Paresseuse*, la *Reine*, la *Laudon*, portent encore aujourd'hui le nom du petit roman que le *maestro* eut l'intention de parodier.

Je vous conterai, à cette occasion, un trait incroyable de *Haydn*, qui suffirait seul à rendre

vains tous mes soins, si j'avais eu, dans ces lettres, le dessin de vous représenter *Haydn* comme un homme versé dans des matières étrangères à l'art qu'il professait. Dans *la Création du monde*, cet *Oratorio* si célèbre dont je vous ai déjà parlé, se trouve un passage d'un effet sublime, au moment où sont prononcées les paroles *fiat lux*. La musique de *Haydn* est, en cet endroit, si pittoresque, si expressive, que l'on croit réellement voir apparaître tout à coup un soleil brillant au milieu des plus épaisses ténèbres. Peut-être vous pensez que *Haydn* est parvenu à produire cet effet par une disposition de tons favorables, heureusement combinés, ou en ralentissant d'abord le rhythme, et en l'accélérant ensuite au point le plus important; peut-être, enfin, vous croyez que, pour arriver à son but, il mit en usage des nombres ingénieux, ou d'autres semblables finesses d'un habile *maestro*. Telle était ma persuasion, avant que *Haydn*, en me révélant lui-même son secret, m'eût causé un étonnement plus grand encore que celui dont j'avais été saisi, en examinant la partition de cet ouvrage. Je vous rapporterai les propres paroles qu'il m'adressa, à ce sujet, en présence de la *signora Ghérardi*, aujourd'hui madame de *Frank*, qui fut chargée du principal rôle de la *Création*, lorsqu'elle fut exécutée, à Vienne, pour la première fois. « — Je vais, dit-il, vous mettre à

« découvert tous mes ressorts secrets. Je commen-
« çai d'abord par me figurer une obscurité pro-
« fonde, et je la représentai par ce chœur, à l'*unis-*
« *son*, *sotto voce*, tout composé de notes basses,
« et qui précède la *cadence* pleine et sonore en *ut*,
« ton le plus brillant et le plus éclatant qu'il y ait
« pour tous les instrumens, et particulièrement
« pour les contre-basses et les cors. Vers le mi-
« lieu du chœur, je commençai à diminuer la force
« des accords, et je les affaiblis successivement,
« au point de ne plus laisser entendre, à la fin, que
« ce passage *pizzicato* des violons, qui précède
« la cadence en question. Savez-vous ce que
« c'est que ce *pizzicato ?* Devinez..... C'est à lui
« qu'est dû tout l'effet, parce qu'il exprime.....
« Devinez..... » *Haydn* m'eût donné cent ans pour chercher le mot de cette énigme, et j'eusse eu toute la perspicacité d'esprit d'un *Kircherio* et d'un *Arduino*, que je n'eusse jamais pu imaginer ni la signification, ni l'importance de ce court bourdonnement. « Eh bien, reprit *Haydn*,
« qui comprit mon silence, je vais vous le dire,
« moi. Cela représente le Père éternel, qui d'une
« main tient le briquet, de l'autre la pierre à feu,
« sur laquelle il frappe pour en faire jaillir l'étin-
« celle. Le petit instrument et le Père éternel une
« fois trouvés, je n'eus pas de peine à trouver le
« *tic-tac*, produit par l'action de battre le briquet,

« et l'effet fut certain. » — Les commentateurs, les théoriciens, les métaphysiciens se fatigueront peut-être un jour à chercher ce qui réveilla dans le cerveau de *Haydn* l'idée de ce magique passage, et aucun, certes, ne soupçonnera l'imagination *baroque*, qui en suggéra l'idée à notre naïf compositeur. Telle est la réflexion que je fis au premier moment, et peut-être se sera-t-elle aussi présentée à votre esprit, en lisant le récit que je viens de vous faire. Maintenant apprenez que *Haydn* nous a bernés l'un et l'autre ; mais consolez-vous, nous ne sommes pas les seuls. L'aimable petit vieillard, qui toute sa vie fut spirituel, moqueur et un peu malin, avait imaginé cette billevesée (ce n'était pas son coup d'essai), pour la raconter aux curieux ; puis, lorsqu'il en avait attrapé quelques-uns, il riait à leurs dépens avec ses intimes amis. Dans une séance de la Société des veuves, il raconta lui-même qu'il avait trompé plusieurs crédules, comme il m'avait aussi trompé dans le premier temps que je fis sa connaissance. Assurément, un an plus tard, il ne se fut pas ainsi joué de moi, nos relations ayant fait naître pour lui, dans mon cœur, les sentimens d'une tendre affection, et, dans le sien, une bienveillante estime pour son admirateur milanais. Quoi qu'il en soit, cette méthode de diriger la marche de ses compositions musicales d'après un

sujet quelconque, lui fut d'un grand secours, et il en faisait mystère.

D'autres *maestro* eurent la fantaisie de composer des *quatuors* historico-moraux. *Bach* avait commencé, en essayant de peindre, avec de la musique, les divers caractères des hommes connus. *Le Brun*, et avant lui *Léonard Vinci*, et les *Carrache* les avaient retracés avec le crayon. *Minoja*, *Ditters*, et d'autres encore, exercèrent aussi leurs plumes musicales à esquisser des portraits. *Pugnani* alla jusqu'à essayer de parodier en musique tous les romans de *Werter*. Mais l'immense différence, par laquelle *Haydn* se distingue de ces auteurs, consiste en ce que *Haydn* n'eut pas, comme eux, la prétention de faire dire à la musique ce qu'elle n'a pas le pouvoir d'exprimer; il se servit de ces idées, étrangères à son art, seulement pour exciter les élans de son imagination, en régler les mouvemens, lui donner de la chaleur et du coloris. Nul genre de musique, pas même le chant, lorsqu'il n'est pas accompagné de paroles, n'est un langage. Il peut être celui des oiseaux, mais non celui des hommes, qui ont des moyens de se communiquer leurs pensées d'une manière précise : la musique ne peut que donner de l'extension et de la force à l'expression d'une affection, servir à l'expansion de l'âme dominée par

quelque sentiment; mais il n'est ni de son domaine, ni en son pouvoir d'exposer un discours, de transmettre des idées, des jugemens, des questions, des réponses, pas plus que de représenter des images sous les traits qui leur sont propres. Son rôle, à peu près comme celui du coloris dans la peinture, est d'ajouter à la ressemblance, à la vérité des objets représentés, dont il appartient au dessin de déterminer les contours. On pourrait demander à ceux qui défendraient une opinion opposée, par quelles notes on exprime *oui* et *non*, et quels sont, dans ce langage, les substantifs, les adjectifs et les verbes. Il est vrai cependant que les Chinois ont une sorte de musique, au reste bien digne d'appartenir à cette nation, et qui, Dieu merci, ne ressemble pas à la nôtre, au moyen de laquelle ils prétendent expliquer les phénomènes de la nature, parler à la divinité, imposer l'observance des lois, encourager l'agriculture, en démontrer les théorêmes; mais ce pythagorique système des Chinois n'est autre chose qu'une pantomine de sons, auxquels ils sont convenus d'attacher certaines idées, et ne peut recevoir la dénomination de musique; ce qui est prouvé par la diversité des instrumens dont ils se servent, selon la différence des objets auxquels ils veulent faire allusion. Ces instrumens varient non seulement dans la forme

et les sons, mais encore dans la nature dont ils sont fabriqués, et chacun d'eux est spécialement destiné à formuler un langage applicable à un seul sujet; ainsi, par exemple, si c'est au ciel, à l'empereur, à la nature qu'il s'agit de faire allusion, on se sert d'instrumens de métal : ceux en bois ou en pierre sont destinés à intimer les préceptes des lois ou de l'agriculture; ils en ont d'autres en verre, en bronze, en soie, en marbre, pour représenter d'autres idées. Leur diapason, d'une étendue immense, est disposé par *quart* et *huitième* de ton, et ces oreilles métaphysiques, douées d'une délicatesse très rare, prétendent en distinguer parfaitement les imperceptibles différences. Chaque mode est invariablement et exclusivement assigné à un sujet particulier, à la manière des Grecs, et l'empereur lui-même n'a pas le pouvoir de faire appliquer un mode d'une manière différente de celle qui est fondamentalement adoptée. Ceci est donc une langue de convention plutôt que de la musique (quant à la mélodie, il n'en est pas question); et, comme cette langue manque de parties essentielles à la précision du discours, elle ne peut répéter que ce qu'elle a déjà dit, et ce que tout le monde connaît. Ce langage est donc un jeu incomplet de signaux plutôt qu'une langue vraie et complète.

Cette nation peu avancée en fait de sciences, si vaine cependant, et qui, depuis des siècles, n'a pas avancé d'un pas, parce qu'elle croit être parvenue au plus haut degré du savoir, fait grand cas de cette musique, incontestablement la sienne, et se moque de la nôtre. Mais laissons-la rire à son aise; et, comme à d'autres égards nos idées du beau sont bien différentes des siennes, continuons à être satisfaits de notre sort, et à perfectionner, nous qui sommes Européens, nos institutions utiles et agréables, comme nous avons fait pour le violon, inventé par eux, et porté par nous à un si haut degré de perfection. Aussi, ne pourrions-nous pas donner une signification plus précise aux *temps*, aux *tons*, aux *modes*, établir des passages qui pourraient tenir lieu de paroles; mais, outre que leur combinaison ne produirait jamais une mélodie régulière et agréable, la clarté n'en serait pas plus certaine : ainsi nous aurions tout perdu du côté de la grâce, sans rien gagner du côté de l'intelligence.

Cependant avec la musique, telle que nous la possédons, si nous prétendions exprimer ce qu'elle n'est pas apte à faire entendre, nous tomberions dans le chinois et le ridicule, nous écririons de mélodieuses énigmes, et ne trouverions pas un OEdipe qui pût les expliquer. Cela est si vrai, que les auteurs cités, qui

composèrent des histoires en musique, dûrent, en marge de leurs partitions, écrire la signification de leurs insignifians accords; autrement on aurait pu répéter, à chaque mesure, la terrible question de *Fontenelle :*

« — *Sonate, que me veux-tu?* »

C'est aussi à ce sujet que l'aimable et spirituel *Berschout* s'écrie :

« J'accorde la tendresse aux charmes de ses sons,
« La joie aux galoubets, la tristesse aux bassons;
« Mais ensuite au milieu des accords, qu'on admire,
« J'écoute, et ne sais pas ce qu'elle veut nous dire :
« Je cherche à démêler le jeu des passions.....
« Je n'entends que le son de nos grands violons,
« Et dans leurs tours forcés, où leur main s'abandonne,
« L'art m'ennuie à la fin, quand l'artiste m'étonne.

La Danse, Chant IIIe, page 60.

Je conclus donc, en disant que la destinée principale de la musique est de charmer l'oreille, mais qu'elle peut aussi exciter des sentimens, exprimer des affections, et ajouter de la force aux paroles. Il appartient au génie et au savoir d'en faire paraître avec avantage tous les agrémens, moyennant des chants mélodieux et une chaleureuse harmonie, ainsi que de perfectionner les moyens, par lesquels elle arrive à son second but, qui est de peindre les troubles de l'âme, et d'en remuer les passions : mais prétendre la faire

changer de nature, serait une peine perdue, et la plus insensée de toutes les erreurs. J'en appelle

Al giudizio de' savj universale,

au jugement universel des sages.

Adieu.

V.

Baaden, 16 Août 1808.

Tu contrà audacior exi.
VIRG.
Sors-toi seule plus hardiment que les autres.

Je crois m'être assez étendu sur *Haydn* considéré isolément. Voyons-le maintenant, ce qui vous plaira peut-être davantage, dans son ensemble. Je ne vous offrirai plus l'artiste qui étudie, mais le *Haydn* créateur. Ce ne sera plus cet homme prévoyant qui entasse pour l'avenir,

mais bien un être puissamment riche, qui répand ses immenses trésors d'une main habile et seigneuriale. Vous ne serez pas fâché, je pense, qu'en parlant de la publication successive de ses productions, j'y entremêle les particularités de sa vie privée. Quoique la véritable vie d'un artiste consiste plutôt dans ses œuvres que dans les événemens spéciaux, dont elle est semée; cependant l'affection que nous éprouvons pour un homme d'un si puissant mérite, et la haute estime que nous avons conçue pour lui, nous portent encore plus, que cet enchaînement mystérieux des vicissitudes de l'homme avec les travaux du génie, à désirer, par une louable et naturelle curiosité, de connaître les différentes phases de sa vie intime. Cela posé, je ferai en sorte de vous satisfaire.

Notre *Haydn*, ayant atteint l'âge où les jeunes gens changent leur voix enfantine en une voix mâle, sortit du rang des *Soprani*, et à dix-neuf ans, il quitta la chapelle de Saint-Étienne, et consacra entièrement son temps à l'étude de la composition. Je me suis mal exprimé en disant : il quitta, je devais dire plutôt, qu'il fut expulsé de la chapelle de Saint-Étienne.

Haydn, comme tous les enfans d'un esprit vif et ardent, était un peu espiègle; après avoir fait grand nombre de mauvaises plaisanteries, il en

fit une dernière qu'on ne lui passa pas : il coupa la queue à un de ses condisciples. Cette amputation, dans un siècle où l'on attachait à cette mode, une si grande importance, que l'on n'aurait pu se dispenser de la suivre, sans encourir une sorte de mépris, ou du moins un reproche de négligence; comme de nos jours, on ne pourait échapper à la risée publique si on voulait ressusciter cet usage; cette amputation, dis-je, lui fut imputée à crime et punie par l'exil de la chapelle, après un service de onze ans. Son talent, sa naissante érudition et son application furent les seuls fonds, peu estimés, parce qu'ils n'étaient pas encore connus, avec lesquels il se vit lancé dans le monde. Sa bonne étoile lui fit trouver un asile chez un perruquier, nommé *Keller*, qui avait eu plusieurs fois l'occasion d'admirer à la cathédrale la belle voix et l'excellente méthode du jeune enfant de chœur. Il le reçut avec bonté et le traita depuis comme s'il eut été son fils, partagea avec lui sa modeste table, et chargea sa femme de veiller avec soin à l'entretien de sa garde robe.

Haydn, affranchi, par leurs bons services, de tout souci et de toute distraction, put se livrer tout entier à ses chères études dans cette heureuse retraite, et y faire les plus rapides progrès. Je ferai remarquer ici, en passant, une particularité intéressante, qui eut une singulière influence sur

presque toute la vie du grand maître. *Keller* avait deux filles, dont l'une était assez jolie.

Tout d'abord ses parens la lui destinèrent, en secret, pour compagne, et, quelque temps après, ils lui manifestèrent leur désir. *Haydn*, par reconnaissance plutôt que par goût, ne s'en montra pas éloigné; et, comme vous le verrez en temps et lieu, il tint sa parole avec cette rare loyauté, que tout le reste de sa vie n'a jamais démentie.

Ses premières productions furent quelques petites *sonates* pour le clavecin, qu'il vendait à bas prix, à ses élèves; puis quelques *menuets*, *des Allemandes* et des *Airs de walse* pour les bals de société. Il lui arriva cependant de composer, pour s'amuser, une sérénade à trois instrumens. Elle était exécutée par lui et par quelques amis, errant çà et là, dans les rues de Vienne, pendant les nuits d'été.

Il existait alors un certain *Bernardone Curtz*, acteur comique, jouissant de la grande réputation que lui avaient méritée ses heureuses saillies. On lui donnait le surnom de *Hanswurtz*, à cause du caractère d'Arlequin dont il remplissait le rôle sur la scène.

Il avait affermé le théâtre de la porte de Carintia, où il amusait le public par son originalité et par quelques récits comiques mis en musique. Nos aventuriers nocturnes allèrent, une fois,

donner leur sérénade sous les fenêtres de *Bernardone*, dont la femme était fort jolie. La nouveauté et la grâce des accords frappèrent tellement *Bernardone*, qu'étant descendu dans la rue il demanda quel était l'auteur de ce morceau : — Moi, répondit *Haydn*. — Toi? — Oui, moi. — Si jeune? — Il faut bien commencer une fois : j'ai voulu éprouver mes forces. — C'est à merveille ! Veux-tu me composer la musique d'un opéra? — Pourquoi pas... mais je n'en ai jamais fait. — Je t'apprendrai. — Eh ! bien, j'essaierai. — Suis-moi. — *Haydn* monte avec lui, et bientôt revient, tenant à la main une brochure intitulée le *Diable boiteux*.

La musique fut composée en moins de rien, lui fut payée vingt-quatre sequins et elle obtint le succès le plus heureux. Mais on prétend qu'ayant passé pour une satire du fameux comte *Afflisio* (alors directeur des spectacles de Vienne, et dont les jours se terminèrent misérablement dans la prison de Pise pour accusation de faux), cet opéra fut banni de la scène par un ordre de l'autorité supérieure, mais on n'en doit rejeter la faute que sur le poète. *Haydn* me disait avoir éprouvé plus de peine à dépeindre l'agitation des flots dans le fort d'une tempête, qui se trouve dans cet opéra, qu'à composer par la suite des *fugues à double sujet;* car bien qu'il fût difficile

de contenter *Bernardone*, homme de génie et de goût, ce n'était pourtant pas la plus grande difficulté. Loin d'avoir été témoins d'une tempête aucun des deux n'avait même vu la mer. Comment est-il possible de bien retracer ce que l'on ne connaît pas? — Vois-tu, disait *Bernardone*, qui avait retroussé ses manches et sautait dans la chambre autour du compositeur assis au piano, il faut te figurer une montagne qui s'élève bien haut, bien haut, et qui se change tout-à-coup en une vallée qui descend bien bas, bien bas; puis la vallée devient montagne, et la montagne devient vallée, et les montagnes et les vallées se poursuivent et offrent l'aspect des Alpes et des abîmes qui se succèdent avec une effrayante rapidité: le tonnerre, la foudre et les vents déchaînés se mêlent à ce jeu et font un fracas d'enfer. Voyons! fais-moi entendre un bon fracas d'enfer; mais surtout marque-moi bien ce haut et ce bas des vagues agitées.

Haydn promenait à droite et à gauche ses mains sur le clavier, le parcourait par demi-ton, prodiguait les septièmes à foison, sautait des notes basses aux plus élevées et de celles-ci à celles-là, semblable à un chat qui prend des souris, cependant *Bernardone* n'était pas encore satisfait. Enfin ne sachant qu'imaginer, *Haydn* retourne ses mains, serre les doigts,

et s'en servant comme de deux balais, il les fait courir sur les touches en sens contraire, avec l'étonnante rapidité de celui qui fait des roulades. *Bernardone*, ravi d'étonnement et de plaisir, s'écrie : — Bien, très bien; à merveille! — Il saute au cou de son *maestrino*, le presse sur son cœur, l'embrasse, le serre et l'embrasse de nouveau en lui disant : — C'est cela, c'est bien cela! — Eh bien soit, répondit *Haydn*, mais de grâce ne m'étrangle pas et laisse-moi écrire. — La tempête réussit le mieux du monde, et aussi bien qu'on pouvait le désirer. *Haydn*, dans un âge avancé, étant allé deux fois en Angleterre, et les deux fois, ayant traversé le détroit de Calais sur une mer orageuse, racontait qu'il avait ri au lieu de vomir, en se rappelant la tempête de *Bernardone*. Il était âgé de dix-neuf ans, lorsqu'il composa sa première pièce de théâtre. *Mozart*, ce prodige de génie, alors simple violon, fut encore plus précoce. Il écrivit son premier opéra, à Milan, à l'âge de treize ans, en concurrence avec *Hasse*, qui en l'entendant s'écriait : — Cet enfant nous fera tous oublier. — La carrière théâtrale n'était pas celle à laquelle la nature avait destiné *Haydn*, j'aurai occasion de vous le faire observer plus tard, et bien que ses œuvres dans ce genre puissent être comparées à celles des plus grands maîtres, cependant ses

8

productions scèniques ne purent jamais être placées au même rang que la *Clémence de Titus*, *Don Juan* et les *Noces de Figaro*, sans faire mention des grands compositeurs italiens, auxquels la primauté théâtrale appartient toujours de droit.

L'année suivante, *Haydn* parut dans l'arène musicale avec six *trios*, qui aussitôt, à cause de l'originalité du style et du charme dont ils étaient accompagnés, passèrent dans toutes les mains et donnèrent lieu à des discours animés entre les artistes de la même profession. Avant l'apparition de ces *trios*, les compositeurs allemands écrivaient ordinairement ce genre de musique de chambre avec toute la rigueur du contre-point *fugué*; et même la délicieuse musique créée, par *Sammartini* et par d'autres Italiens, n'avait pu les faire renoncer à la méthode de la vieille école madrigalesque. Aussi, le Lycée de musique fondé par le grand contrepointiste assis alors sur le trône, je veux dire *Charles VI*, se maintenait dans toute sa vigueur. Ces législateurs de musique, entichés de leurs vieilles idées, méprisaient toutes les choses d'une apparence gracieuse plutôt que savante, faite pour subjuguer la volonté au lieu de l'intelligence. Les charmantes conceptions de *Haydn*, pleines de vivacité, les beautés ravissantes et les licences qu'il se permit,

soulevèrent contre lui tous les Pacômes du désert harmonique. On trouva, ou l'on crut trouver dans ses compositions, des fautes de contrepoint, des modulations fausses et des mouvemens trop téméraires. Peu s'en fallut que le jeune père de la musique instrumentale ne fût écrasé sous le poids et la grêle des censures. Mais l'Hercule au berceau ne craignait pas les serpens; ayant au contraire conçu une plus grande idée de lui-même, d'après cette guerre que lui suscitaient les compositeurs d'une haute réputation, il s'appliqua à enrichir et à perfectionner son style avec d'autant plus de soin qu'il avait soulevé tant de débats. Bientôt les nouvelles créations, qu'il mit au jour, émoussèrent la dent de la critique, rendirent l'envie plus circonspecte et extasièrent l'art. Les obstacles éprouvés au commencement de toutes les carrières, où l'on s'est lancé avec ardeur, glacent ordinairement les esprits d'un naturel faible; mais pour les hommes de génie, ce sont quelques gouttes d'eau jetées sur un grand brasier, elles l'alimentent, le raniment au lieu de l'éteindre.

Le comte *Alfieri*, pour ne rien dire de *Racine*, auquel même chose est arrivée, avait composé une tragédie, à l'âge de vingt-cinq ans. Il la montra au comte *Tana*, son ancien collègue, à l'université de Turin. Celui-ci, l'ayant parcourue,

lui dit : — Elle est très mauvaise, vous n'êtes pas né pour faire des tragédies. — *Alfieri* se fâche et jure de mourir sous le poids de l'étude et de la fatigue, ou de devenir un grand tragique : et il le devient en effet. Le comte *Tana* aussi voulut, par la suite, se mêler de faire des tragédies ; mais le sentencieux critique aurait pu, à meilleur droit, s'appliquer le jugement porté contre le célèbre poète, qu'il avait si brusquement critiqué.

On doit le premier *quartetto* de *Haydn*, au baron de *Füremberg*. Ce grand amateur de musique faisait sa résidence ordinaire à *Burckersdorff*, ou il se plaisait à jouer des *quatuors* avec *Haydn*, le curé du village, bon violoncelle et avec son *Verwalter*. Un jour le baron dit à *Haydn*, dont les six *trios* s'exécutaient tous les soirs : — Tu devrais bien me composer un *quartetto*. — J'essaierai — répond *Joseph*. Il prend la plume, et il en sort ce premier *quartetto*, que tous les amateurs de musique apprirent aussitôt par cœur. *Haydn* n'avait alors qu'un peu plus de vingt ans.

Quelque temps après, j'ignore pour quel motif, *Haydn* sortit de chez *Keller*. Je sais seulement que, riche en réputation, mais toujours pauvre en ressources pécuniaires, il se retira dans la maison de monsieur *Martinez*, aux filles duquel il donna des leçons de piano et de chant,

et il eut pour salaire la table et le logement. C'est un fait bien connu que la liaison qui existait entre *Métastase* et *Martinez*, dont le fils devint même l'héritier du grand poète. A cette époque, la même maison, placée près de l'église des *Micheli*, renfermait dans deux chambres, l'une au-dessus de l'autre, situées au troisième et au quatrième étage, le premier poète du siècle et le premier symphoniste du monde. Mais *Haydn*, n'étant pas au service d'un *Charles VI*, ni d'aucun autre seigneur, trouvait sa petite chambre excessivement froide, n'ayant pas bien les moyens souvent d'acheter le bois nécessaire pour la réchauffer; aussi, désespéré, se voyait-il par fois forcé de laisser le piano pour aller ranimer ses membres glacés sous les couvertures de son lit, où il gisait oisif; tandis que l'heureux poète, logé au-dessous de lui et abondamment pourvu du nécessaire, à la clarté d'une lampe nocturne, recueillait avec délices les favorables inspirations de sa muse chérie. Cependant *Haydn* trouva un grand avantage à loger sous le même toit que *Métastase*, le seul poète, qui, le dirons-nous, ait manqué à l'antiquité. La nature avait doué *Métastase* d'un goût exquis, qui respirait dans toutes ses paroles. Il aimait et comprenait les beautés musicales, et son âme, souverainement sensible à l'harmonie, goûtait les talens du jeune Allemand.

Il l'encourageait, lui donnait des avis, et lui enseignait, en causant, la langue italienne. *Haydn* l'apprit si bien, qu'il ne fit jamais de fautes d'accent dans ses compositions italiennes, fautes, dont les *maestro* italiens même ne sont pas exempts, et si parfois il a laissé l'incorrection se glisser dans l'assemblage de quelques mots, comme dans *Tobie*, où, au lieu de faire chanter —*O della luce autor*—il fait dire dans la reprise : —*O luce autor*; c'est qu'à son avis cela facilitait davantage l'effet musical, auquel il attachait, dans les premiers temps, plus d'importance qu'à la justesse de l'expression poétique. Mais enfin *Haydn* aussi trouva un meilleur sort. Agé de vingt-six ans à peu près, fort de sa science et de sa réputation, il entra en 1758 au service du comte de *Mortzin* et laissa le petit appartement de la maison où il avait reçu l'hospitalité. Un jour le vieux prince *Antonio Esterhazy*, mélomane passionné, qui entretenait pour son plaisir un orchestre nombreux et choisi, dirigé par *Werner*, vint chez le comte pour entendre la musique que l'on y faisait régulièrement. Le prince après avoir assisté à l'exécution de la symphonie de *Haydn* en *re*, mesure à *trois quatre*, fut si content du compositeur qu'il força le comte de le lui céder. Celui-ci y consentit volontiers, car déjà il avait résolu, par des motifs d'économie, de

congédier son orchestre, comme il le fit ensuite. *Haydn*, je ne sais par quelle indisposition, n'assistait pas ce soir là au concert; je sais bien cependant, que quand le comte lui communiqua la demande du prince, il en fut ravi et il attendait avec impatience le moment de se rendre à sa nouvelle destination. Mais les affaires des princes traînent d'ordinaire en longueur, et peut-être aussi la jalousie envieuse de quelque malveillant, travaillait-elle sourdement contre notre pauvre *Joseph?* Le fait est que depuis plusieurs mois *Haydn* avait été cédé, mais on ne parlait nullement de le faire entrer dans la maison *Esterhazy*. Enfin il y entra en 1760, mais d'une manière un peu comique. Voici comment la chose se passa.

Le *maestro Friedberg*, qui vit encore, ami et admirateur de *Haydn*, logeait chez le prince. Affligé, autant que son ami, de ce retard, il l'engagea à composer une belle symphonie, digne d'être exécutée à *Eisenstadt* le jour où l'on célébrerait l'anniversaire de la naissance de S. A. *Haydn* adopta cette idée et écrivit une symphonie, digne de lui. Le jour de l'exécution arrive : le prince, selon sa coutume, s'assied sur un fauteuil au milieu de sa cour pour écouter la musique, et *Friedberg* distribue les parties de la symphonie en question. A peine les musiciens ont-ils

exécuté la moitié du premier *allegro*, que le prince les interrompt pour demander quel est l'auteur d'une musique si belle : *Friedberg* nomme *Haydn* et le fait sortir en même temps de l'angle du salon où il se tenait caché tout tremblant. En le voyant paraître le prince s'écria : — Comment ! ce Maure ? — (Le teint de *Haydn* n'était pas certainement de la blancheur du lys). Eh bien, Maure, tu seras dorénavant à mon service. Comment t'appelles-tu ? — *Joseph Haydn.* — Mais tu es déjà un des miens, dit le prince, et d'où vient donc que je ne t'ai jamais vu ici ? — La timidité du jeune compositeur l'empêcha de répondre, mais le prince vint le tirer lui-même de son embarras en ajoutant : — Va, et prends des habits conformes à ton rang : je ne veux plus te voir en cet équipage, tu es trop petit, tu as l'air misérable : non, non ; tu dois avoir un habit neuf, une perruque avec des boucles, le collet et les talons rouges ; mais surtout je veux que les talons soient bien élevés, afin que la hauteur de ta taille soit en harmonie avec ta science. Tu me comprends ? Va et on te donnera tout ce qu'il te faut. — C'est ainsi que les *maestro* s'habillaient à une époque où l'on considérait la musique comme une science et non pas comme un métier. *Haydn*, ayant baisé la main du prince, se retira dans un angle, regrettant un peu d'être

obligé de cacher ses cheveux et de renoncer à cette élégante parure de jeunesse à laquelle il était fort attaché. Dès le lendemain il fallut paraître en présence de S. A., travesti de la manière que je viens de décrire. *Friedberg* me racontait tout l'embarras du pauvre *maestrino* dans cet accoutrement nouveau. Il avait l'air tellement empesé, qu'il excitait l'hilarité de tous ceux qui le regardaient. Par la suite sa réputation s'étant accrue avec son âge, et captivant toujours de plus en plus la bienveillance et l'affection de son maître, il lui fut permis de reprendre, par une faveur singulière, ses premiers vêtemens. Mais le surnom de *Maure*, donné par le prince en plaisantant, lui resta pendant plusieurs années. *Haydn* entra au service de S. A. en qualité de *maestro* directeur du concert, ce que nous appellerons second *maestro*. Je vous ai déjà fait observer que le premier était *Werner*, homme d'un grand mérite.

Le prince *Antonio* mourut un an après et le vieux prince *Nicolas* lui succéda. Il était encore plus connaisseur en musique, et plus passionné pour cet art que son prédécesseur.

Une des choses auxquelles *Haydn* dut consacrer son temps pendant les premières années de son emploi, ce fut de composer des sonates pour le *bariton*, instrument tout-à-fait passé de

mode et à peine connu de nos jours, auquel le prince avait donné la préférence. Il en jouait tous les jours, et tous les jours il voulait quelque nouvelle composition. Cet instrument est fort agréable. Son diapason tient le milieu entre le tenor et la basse, d'où il prend son nom de bariton : on en tire parfois même des sons de *soprano*. Quant à la forme, il a beaucoup de rapport avec une *viola di gamba* ou *quinte*. On y met des cordes de boyaux, auxquelles correspondent des cordes de laiton placées au-dessous. Les unes se jouent avec l'archet, on pince les autres avec les doigts. Il offre de grandes difficultés, parce que pincer les cordes, conduire l'archet et arpéger présentent trois mouvemens différens, qu'on doit exécuter avec habileté et souvent simultanément. Nous en devons l'invention à *Liedl*, qui eut une supériorité marquée sur tous ceux qui en jouèrent. *Haydn* me disait, que tout ce qu'il a écrit pour cet instrument lui avait coûté beaucoup de sueurs et de peines. Il ne regrettait pas cependant ces fatigues, qui lui avaient procuré une extrême facilité pour la composition musicale des autres instrumens. On doit seulement déplorer la perte de ces belles choses écrites pour le *bariton*, et l'inutilité des compositions peu nombreuses qui nous restent encore, parce qu'elles ne sont d'aucun usage. Mais ce qui est

plus malheureux, c'est de voir que le temps si précieux de ce génie a été employé à ces travaux infructueux, tandis qu'il aurait pu le consacrer d'une manière bien avantageuse au progrès de l'art musical.

Je dois, avant de suivre plus longtemps tous les travaux du grand *maestro*, vous parler d'un événement, peu en rapport avec la musique, il est vrai, mais qui produisit de nombreuses dissonnances dans la vie de cet homme remarquable; je veux dire son mariage avec mademoiselle *Anna Keller*, fille du perruquier que nous avons mentionné. Notre *Joseph*, reconnaissant des bienfaits de cette famille, et se rappelant ses promesses alors qu'il se trouvait dans une position de fortune honorable et assurée, voulut remplir ses engagemens en épousant mademoiselle *Anna*. Cette union fit son bonheur pendant quelque temps, mais bientôt les caprices de madame changèrent ces doux liens en chaînes, le plaisir en tourment, et les choses en vinrent même au point que le nouveau Socrate, après avoir longtemps souffert, finit par se séparer de sa Xantippe. Pour ne pas revenir sur cette article, je vais vous raconter l'histoire tout entière.

Madame *Anna* n'était pas jolie, sans être cependant laide. Ses mœurs étaient irréprochables, mais elle était fort entêtée; et lorsqu'elle avait pris

une résolution, il n'y avait pas moyen de la faire revenir de sa boutade. Cette femme aimait son mari et en était payée de retour. Un excès de piété religieuse mal dirigée vint troubler cette douce harmonie. Madame *Anna* aurait toujours voulu voir la maison pleine d'ecclésiastiques, auxquels elle offrait très souvent de bons dîners, des soupers et des gouters. *Haydn*, contraint d'être économe, plutôt par force de raisonnement que par nature, du moment qu'il n'avait que le strict nécessaire pour vivre honnêtement, commença à regarder de travers ces interminables processions de bienheureuses sauterelles qui ravageaient son garde-manger. D'ailleurs ces réunions nombreuses d'hommes oisifs et contens, et le bruit inséparable de ces réunions, ne pouvaient guère avoir lieu dans la maison d'un homme livré à l'étude ; c'est donc pour cela que *Haydn*, malgré sa religion et sa bonhomie, ennuyé de tous ces saints repas, ferma la porte du réfectoire. Ami : *indè iræ* (de là le courroux). Madame *Anna* avait un frère qui était ecclésiastique. On ne pouvait pas empêcher au frère d'aller voir sa sœur. Les moines sont comme les cerises ; si d'un panier vous en ôtez une, dix autres la suivent. Le couvent *Haydinien* ne diminuait pas, et même les affaires ne se terminaient pas là. A chaque instant madame *Anna* avait de nouvelles

prétentions. Aujourd'hui c'était un *repons*, demain un *motet*, après-demain une *messe*, et puis des *hymnes*, et puis des *psaumes*, et puis des *antiennes*, et tout cela *gratis et amore*. Si le mari se refusait à les faire, on voyait paraître sur la scène les grands alliés des femmes capricieuses, les effets hystériques, les vomissemens, les convulsions, puis des cris, des refus, des pleurs, des querelles et une mauvaise humeur éternelle. *Haydn*, en finissant par satisfaire madame, ne gagnait rien, payait, par-dessus le marché, le médecin et le pharmacien, sa bourse était toujours vide et son âme bouleversée. C'est vraiment un prodige, qu'un homme de génie, au milieu de telles dissensions, ait pu créer des productions aussi admirables que celles que tout le monde connaît.

Ce fut à cette époque que *Haydn*, cherchant quelque soulagement dans le sein de l'amitié, contracta avec madame *Boselli*, cantatrice au service du prince *Esterhazy*, ce lien de sentiment qui dura jusqu'à sa mort. Cette amitié, réveillant des soupçons jaloux dans l'âme de madame *Anna*, finit par la rendre insupportable. Le sort ennemi ne voulut pas qu'aucun fruit vînt couronner l'union de *Haydn*. La chaîne conjugale, privée de son anneau le plus solide, ne put résister à tant de chocs et par malheur se cassa. Les époux

cessèrent de vivre ensemble, et il n'y eut plus entre eux d'indissoluble et de ferme que le lien sacramentel que *Haydn* contracta à l'âge de vingt-sept ans. Madame *Anna* vécut jusqu'au-delà de soixante-dix ans, toucha exactement une honnête pension que son mari lui avait faite et mourut à Baaden en 1800. Bien que *Haydn* gagnât beaucoup, de telles vicissitudes l'empêchèrent continuellement d'économiser quelque argent et de se créer une existence assurée, ce qu'il fit plus tard.

Et ici les vicissitudes de *Haydn* redevenu libre me font déposer la plume, mais je ne tarderai pas à la reprendre pour vous entretenir du nouveau *Haydn*,

...... Signor dell' altissimo canto,
Che sopra gli altri come aquila vola;

créateur d'un chant sublime, et qui plane au-dessus des autres à l'égal d'un aigle.

Adieu.

VI.

Vienne, 2 Octobre 1808.

Il fait entendre dans tous les tons la douce et divine harmonie.

OVIDE, *Métam.*, *lib.* X.

Reçu dans la maison *Esterhazy*, *Haydn* y fut placé comme chef d'un grand orchestre, étant ainsi entré au service d'un maître opulent, illustre, et de plus grand amateur de musique. On peut dire, mon ami, que le vaisseau d'*Haydn* fut,

dès cet instant, lancé sur la mer de l'harmonie. Nous le verrons, comme celui de *Jason*, de *Colomb* et d'*Anson*, en parcourir toutes les eaux et découvrir de nouveaux parages, d'où il reviendra riche de conquêtes dorées, faites au milieu de quelques naufrages. *Jason*, *Colomb* et *Anson*, pour continuer la comparaison, eurent sans doute leurs infortunes, et néanmoins aucun nom ne s'élève au-dessus du leur. Celles de *Haydn* ne furent ni nombreuses ni graves, et sa gloire vivra autant que le goût de l'art auquel il donna tant d'élévation et de développement.

Les travaux de *Haydn* sont divisés en trois classes : musique instrumentale, musique sacrée, musique théâtrale. C'est lui qui, dans cette première, obtint sans contredit la supériorité. Dans la seconde, il ouvrit une nouvelle école qui, malgré ses défauts de genre, que j'indiquerai en leur temps, peut lutter avec la première. Dans la troisième, il ne fut, pour ainsi dire, qu'*estimable*, et pour plusieurs raisons que je développerai plus tard. Je ne vous en alleguerai ici qu'une seule, c'est que, dans cette dernière partie, il ne fut qu'imitateur, tandis qu'il était créateur dans les autres. Nous parlerons séparément de chacune d'elles.

Je vous ai déjà beaucoup parlé de sa musique instrumentale, que l'on étudie principalement

parce que c'est son domaine. Dans les autres il a eu des devanciers et des contemporains d'un grand mérite; mais dans la musique instrumentale, il n'eut réellement aucun prédécesseur. Pour seul émule il eut *Mozart*, auquel je prétends faire honneur en l'appelant ainsi; car cet astre, s'étant levé quand la planète de *Haydn* était déjà dans son plein midi, put fort bien s'éclairer de sa lumière, et s'il a droit quelquefois de se glorifier de l'avoir égalé dans la musique instrumentale, une partie de cette gloire elle-même rejaillit sur *Haydn* qui lui ouvrit des voies jusqu'alors à tous inconnues.

La musique instrumentale de *Haydn* se compose de symphonies de chambre à plus ou moins d'instrumens, et de symphonies de salle à grand orchestre. Les premières sont des *duos*, *tercets* ou *trios*, comme vous le voudrez, *quatuors*, *sextuors*, *octuors* et *divertissemens*. A cette classe appartiennent les sonates à *solo* de *clavecin* ou *piano*; celles à *quatre mains*; les *fantaisies*, les *variations*, les *caprices*. Les secondes sont *les symphonies à grand orchestre*, les *concertos* pour plusieurs instrumens, les *sérénades* et les *marches*.

Les plus remarquables compositions dans ce genre sont les *quatuors* et les *symphonies à grand orchestre*. Quand *Haydn* entra dans le

monde, les *trios* étaient surtout à la mode. L'harmonie satisfaisante que peuvent fournir trois instrumens, et la facilité de les réunir, faisaient préférer ces *trios* aux compositions formées de parties plus nombreuses.

Haydn fit, pour le *bariton* seulement, cent vingt-cinq *trios;* pour le violon, vingt-cinq; pour la flûte, deux; pour le piano, vingt-neuf. Mais trouvant dans le *quatuor* une harmonie parfaite; plus de grâce, de richesse, de mélodie, notre auteur préféra le *quatuor*, et le porta jusqu'à la perfection. Les dix-neuf premiers *quatuors* passent, aux yeux des savans, pour de petits divertissemens nocturnes, parce qu'ils sont moins travaillés, et n'ont pas toutes les parties également essentielles. Les plus estimés commencent au numéro vingt. Chacun de ces *quatuors*, depuis vingt jusqu'à quatre-vingt-deux, serait suffisant pour assurer à notre auteur un nom classique. Les *octuors* sont au nombre de dix-sept; les *divertissemens*, de vingt; les *symphonies à grand orchestre*, de cent quatre-vingt; les *concertos*, de treize; les *sérénades*, de six, et les *marches*, de douze. En tout, ses compositions de musique instrumentale vont jusqu'à cinq cent vingt. A cela je ne puis moins faire, pour la vérité, que d'ajouter les sept compositions, regardées comme autant de chefs-d'œuvre et connues sous

le titre des *Sept Paroles*. Dans ma première lettre je vous en ferai l'historique.

C'est dans ces compositions si nombreuses, et particulièrement dans les *symphonies à grand orchestre* et dans les *quatuors* que *Haydn* déploya les ailes du génie, l'abondance et l'originalité de son admirable talent. Et, ce qui paraît merveilleux, c'est que dans ces cinq cent vingt-sept compositions instrumentales, écrites dans le laps de cinquante années, il ne s'est jamais copié, jamais répété. Seulement et par une intention savante, quelquefois, mais rarement, il répète, dans sa musique vocale, quelque passage connu de ses symphonies. Il en existe un bel exemple dans l'air du laboureur de l'*oratorio* des *Quatre Saisons*, où, d'un bel *andante* d'une de ses symphonies, il fit un *bel air* pour *basse*, dont on voudrait la *finale* plus entraînante pour plus grande perfection.

Je vous ai déjà parlé, autant qu'il vous fallait, dans une lettre précédente, de la nature et des élémens de son style; après quoi il ne me reste rien à dire sur sa théorie. Quelques-uns comme *Krommer*, *Pleyel*, *Forster*, *Girowetz* et *Haensel*, pour taire les autres, désireux de deviner le secret, se mirent à diviser en partitions ces mêmes compositions, et en retirèrent, surtout *Haensel* et *Krommer*, un avantage évident, relati-

vement à la manière de distribuer la mélodie entre les parties. Vous pouvez, si vous voulez, adopter cette méthode, et, de vous-même, ajouter des connaissances pratiques à ce que je vous ai rapporté. Ce que je pourrais vous en dire de plus, n'est point de nature à entrer dans une lettre. Il faudrait l'examen lui-même des compositions, et cette discussion serait mieux placée au piano qu'au secrétaire. Désormais je me bornerai à vous parler quelque peu de la partie, pour ainsi dire, pratique de son style et du caractère éloquent qui lui appartient.

Ses *allegro*, le plus souvent, d'une vivacité et d'une force extrêmes, vous ravissent à vous-même. Ils commencent ordinairement par un thème bref, facile et clair; mais en croissant ils acquièrent, grâce à un travail savant et quelquefois à une certaine teinte de sévérité, un caractère mixte d'héroïque et de comique qui charme et impose le respect. Ces teintes sérieuses ne sont point ici introduites par hasard, mais pour produire de la surprise, et un effet plus certain et plus déterminé, comme dans les tableaux de *Caravage* et de *Rembrandt*, les grandes ombres opposées aux grandes masses de lumière. L'auteur tire parti de tout ce que l'harmonie, le mode et la force des instrumens et leur caractère peuvent lui fournir. Il n'est aucune idée ou simple ou

bizarre qui ne s'ennoblisse par son art. Pour les changemens, les transpositions, les divisions, les diverses configurations qu'il sait lui donner, il la refond, la modifie, l'ennoblit, et la rend sous une forme qu'il vous eût été impossible de prévoir. Personne ne sait mieux que *Haydn — ex fumo dare lucem* — (changer la fumée en lumière).

La pureté et la solidité du contre-point, soutenues par une inépuisable fécondité et par une grâce toute particulière, lui donnent un pouvoir despotique sur l'auditeur. Il vous entraîne à son gré, par des voies inusitées, vous fait parcourir des espaces indéfinis et inconnus; il vous précipite dans des abîmes, d'où vous ne savez comment sortir; mais il vous inspire une telle confiance, vous captive par un tel charme, que vous vous abandonnez à sa domination, séduit par la force magique du plaisir incessamment renaissant. Après vous avoir accablé, il vous évoque, naturellement, et avec une facilité surprenante, de l'abîme à la clarté du jour. Ces artifices, il les réserve habituellement pour les secondes parties de ses compositions, le plus souvent conduites d'une manière savante et qui lui est propre. Ce que je dis des *allegro*, on peut le dire des *finale*, ainsi que des *presto* et des *rondò*.

Les *andante* et les *adagio* sont de plusieurs

genres. Dans les seconds, domine un style grandiose : la période en est large, élevée, arrondie, et chaque membre en est clair et distinct. Ils demandent une exécution énergique, mêlée de quelque douceur. Ils ont plutôt les beautés et les proportions d'une Junon que celles d'une Vénus. Plus graves que délicats, ils respirent la robuste et calme dignité caractéristique des Allemands. Dans les *andante*, cette dignité se laisse vaincre par une certaine gaieté modérée qui n'arrive jamais à la faire disparaître entièrement. Et dans tous, de temps en temps, l'auteur montre une pétulance d'idées, je dirai même un excès de vigueur, qui anime, réjouit et corrobore tout l'œuvre, mais qui n'en bannit ni la passion ni le sentiment.

Toutefois les *allegro*, aussi bien que les *andante* de *Haydn*, semblent n'avoir point de thèmes. On dirait que l'ouvrage ne commence qu'à la moitié. Mais quelques bizarres que semblent ces commencemens, dans leur progrès, ils se coordonnent graduellement et se développent, de manière qu'il en résulte un tout harmonieux et pénétré de tant de raison, qu'en chacune de ses parties se révèle la science de l'auteur.

Ses *menuets* sont des chefs-d'œuvre. Ses petites productions si riches d'harmonie, d'idées, de délicatesse, et enfans de son génie, sont telles

qu'avec chacune d'elles on pourrait former une sonate, vrais diamans, et si bien taillés à facettes, par celui qui les a trouvés dans les mines, qu'ils brillent de tout côté. Les secondes parties, ordinairement comiques, souvent bizarres et savantes, surprennent par leur nouveauté. Quant après, l'auteur ajoute au *menuet* un *trio*, on peut affirmer, sans crainte, que c'est une œuvre saisissante, nouvelle, gracieuse et d'un effet immanquable.

En général le caractère de la musique instrumentale de *Haydn* est plein d'imagination et de romanesque. Son style réunit et entasse hardiment tous les genres. On aurait tort de chercher en lui le compassé de *Virgile*. *Haydn* est l'*Arioste* de la musique. Son génie se promène dans toutes les régions de l'art. Son imagination ouvre les trésors de chaque beauté et en dispose à sa guise.

La musique de *Haydn* est une peinture magique, qui vous offre à chaque instant le merveilleux et le séduisant, accompagnés d'une incomparable variété, et animés de couleurs éclatantes et si bien mariées qu'elles enchantent. Je crois que la grande magie de ce style consiste en un caractère de liberté et de gaieté dominante, qui brille dans toutes les compositions de ce maître. Lorsque le contre-point ou quelqu'autre règle

veulent entraver son essor et lui imposer des fers, il s'insurge, il obéit à son caprice, en écrivant à la marge pour la satisfaction des rigoristes : *licences*. Mais ces licences sont ordinairement des diamans pour le vrai génie.

Poi dalle leggi usate
Con felice disordine si parte ,
E rapisce una grazia , una bellezza ,
Che nascosa sedea di là dall' arte.

CRUDELI.

Puis avec un heureux désordre , il s'éloigne des lois usitées, et il tire, du sein de l'art, une grâce, une beauté, qui y demeurait cachée. Erreurs, blasphèmes, sacriléges, crient alors les pédans; et en observant l'effet ils devront dire avec nous :

Sunt delicta tamen , quibus ignovisse velimus.

HOR.

cependant il est des fautes que nous voudrions excuser. — *Galuppi* aussi avait l'habitude d'insérer dans ses messes de semblables contraventions à la science, et ensuite il disait à ses élèves : — Avez-vous entendu? Avez-vous remarqué? Mais il faut être *Galuppi* pour l'oser impunément.

Quant à la gaieté, cette exaltation de *Haydn* est tout ingénue, toute naturelle, toute simple, irrésistible, continuelle. Elle règne dans les *allegro*, elle pénètre dans les *grave*, et court dans les *andante* d'une manière plus ouverte et plus évidente. Ensuite, dans les compositions dont le rhythme, le ton, et le genre indiquent que l'auteur a voulu inspirer la tristesse, cette gaieté obstinée, ne pouvant se montrer à visage découvert, se transforme en force et en énergie. En l'observant bien, cette sombre gravité n'est point de la douleur, c'est de la gaieté forcée à se déguiser, on dirait la joie d'un barbare ou d'un sauvage. Mais de chagrin profond, de tristesse, d'affliction d'âme, jamais. Dans deux ou trois cas seulement, *Haydn* sut être réellement mélancolique; dans un verset de son *Stabat Mater* et dans deux *adagio* des *Sept Paroles*.

Cette magicienne de gaieté, tantôt manifeste, tantôt cachée, vous attire, vous séduit, vous ravit hors de vous-même, et la musique de *Haydn* obtient sur les auditeurs cette supériorité dont jouit l'homme gai dans la société :

> *Nil ego contulerim jucundo*
> *Sanus amico ;*

Tant que je jouirai de ma pleine raison, rien

pour moi ne sera préférable à mon ami joyeux : disait *Horace*, et il avait raison. Si encore à cette bonne humeur se joignent la pénétration d'esprit, la science, le naturel, la vivacité, un tel homme attire à lui tous les esprits; heureux qui peut l'entendre! Telle est la musique de *Haydn.*

Dans la nouvelle édition de l'Encylopédie par ordre de matières, on lit, à la page 76, article *Allemagne*, dans le premier volume de la Science musicale, ce jugement porté sur lui, bref, il est vrai, mais brillant de vérité. « *Tous ces différens* « *symphonistes ont un caractère et un mérite* « *propre; mais il faut en convenir, tous le cèdent* « *à l'inépuisable Haydn pour l'invention et l'ori-* « *ginalité. Il réunit toutes les ressources de la* « *science aux charmes du goût. Il est noble et* « *gai, plein de grâce et de force, simple avec une* « *variété infinie, il réunit aux tournures des* « *chants les plus aimables les plus grands effets* « *d'orchestre.* »

Il me resterait, pour tenir ma parole, à vous parler ici de l'origine et du motif des sept symphonies, dites les *Sept Paroles;* mais permettez-moi de différer ce sujet jusqu'à ma prochaine lettre, dans laquelle je vous entretiendrai de quelques autres de ses symphonies, en y ajoutant les petites notices historiques qui leur appartien-

nent, et je laisserai courir ma plume sur une autre qualité bizarre de notre *maestro*, qui ne le rend pas moins admirable que les autres qualités déjà exposées.

Adieu.

VII.

Vienne, 1er novembre 1808.

Nugæque canoræ.
Hor.
Bavardages bruyans.

Haydn plaçait les *Sept Paroles* au-dessus de ses meilleures compositions tant instrumentales que vocales. Dans ces symphonies,

Spiega con tal pietate il suo concetto,
E il suon con tal dolcezza v'accompagna,
Che al crudo inferno intenerisce il petto;

Par des accens si purs, si remplis de douceur,
Il peint le sentiment dont son âme est émue,
Que du cruel enfer il attendrit le cœur.

On était dans l'usage à Cadix et à Madrid de faire tous les ans, le jeudi de la semaine sainte, une cérémonie à laquelle on donnait le nom d'*Entierro* (c'est-à-dire funérailles) *du Christ.* Elle se célébrait avec un appareil et une pompe extraordinaire. Une musique grave, et tout-à-fait convenable à la circonstance, devait remplir les intervalles que laissait l'orateur sacré, entre les points de son discours divisé en sept parties, dont chacune avait pour texte une des paroles prononcées par *Jésus-Christ* sur la croix.

Les directeurs de ces religieuses solennités firent circuler, dans toute l'Europe, des lettres, par lesquelles ils invitaient les compositeurs à écrire sept symphonies à grand orchestre, promettant un prix considérable à l'auteur de celles, qui, à la perfection du style, joindraient le caractère le mieux approprié au sens des paroles auxquelles chacune était destinée à faire allusion.

Haydn seul osa affronter cette entreprise tout-à-fait nouvelle; il écrivit ces expressives et merveilleuses sonates et les envoya. *Les Sept Paroles* de *Haydn* furent accueillies, admirées et louées au-delà de toute expression, et se répandirent bientôt dans toute l'Europe. Ce serait perdre son

temps que de vous en détailler ici les beautés. Mieux que personne vous savez les apprécier et les goûter, puisque votre admiration pour *Haydn* naît de ces mêmes symphonies : je continuerai donc à vous en retracer l'histoire.

Quelques années après celle où elles avaient été composées, il prit fantaisie au conseiller *Friedberg*, employé au service du prince évêque de Passavia, amateur passionné et très distingué, et frère du *maestro* du même nom, encore vivant, de faire accompagner de paroles et de chant cette divine musique instrumentale. Il eut recours pour cela au *maestro Michel Haydn*, frère de notre *Joseph* et maître de chapelle à *Saltzbourg*. Celui-ci, très savant dans son art, comme je vous ai dit, accepta le périlleux engagement, capable cependant d'épouvanter un *Monteverde*, un *Palestrina*. Le conseiller composa les paroles, et le *maestro Michel*, sans rien changer à la musique instrumentale, la transforma en accompagnement du chant à quatre voix, qu'il y adapta, en suivant, avec la plus exacte précision, les règles du contrepoint. Il réussit à merveille dans ce travail; l'envoya à son frère, qui non-seulement l'approuva entièrement, mais le fit même exécuter plusieurs fois et le livra au public comme sa propre production; il est certain que *Haydn* était bien capable, avec du travail et quelque

fatigue cependant, de faire tout ce que son frère avait fait. Le fond, sur lequel s'exercèrent les deux frères, appartenait sans contredit à *Joseph Haydn*. Ce serait une accusation vraiment pharisaïque que de rendre *Haydn* coupable de plagiat, s'il a regardé ce don fraternel comme son travail et comme sa propriété. Car, quelle autre preuve meilleure et plus flatteuse pouvait-il offrir à son frère du prix dont il jugeait l'ouvrage digne, et du cas que lui-même en faisait? Aussi le *maestro Michel*, loin de se plaindre, fut, toute sa vie, glorieux et fier de l'approbation de fait, que lui donna en cette occasion son frère de nature et de métier.

Ces symphonies ne sont pas les seules que *Haydn* ait écrites spécialement pour les cérémonies de la semaine sainte. Plusieurs autres de sa composition furent exécutées dans la chapelle d'*Eisenstadt*; dans celle de la cour impériale, et dans quelques églises en semblables circonstances. Elles sont écrites en *sol*, *re*, *ut mineur*. Au milieu de la douleur, qui y est exprimée, perce parfois la vivacité caractéristique de *Haydn*; dans quelques passages, elle devient plus impétueuse, et semble alors peindre la colère ou l'indignation que l'auteur, s'identifiant avec son sujet, sent soulever en lui, à la vue des pécheurs et de l'endurcissement des Juifs.

Il composa quelques symphonies d'un caractère gai et brillant, pour les anniversaires des fêtes ou des naissances des princes, au service desquels il fut successivement attaché, et pour quelques autres circonstances de fête dans la maison d'*Esterhazy*. Jamais, par exemple, *Marie-Thérèse* n'honora de sa présence le château du prince *Nicolas*, sans qu'une nouvelle symphonie de *Haydn* ne fît partie des plaisirs préparés par le prince à la souveraine adorée.

Il en écrivit aussi quelques-unes à la demande de différens étrangers ; pour la loge des *Francs-Maçons*; pour le concert religieux de Paris; pour l'entrepreneur *Salomon*, directeur et fondateur du concert à Londres ; à Vienne, il en composa pour les principaux personnages, et plusieurs, pour les éditeurs et marchands de musique. Mais la plus grande partie de sa musique a été composée pour les princes, ses maîtres. Je vous ai déjà fait connaître les raisons de quelques-unes de ses compositions ; voici maintenant les motifs qui lui inspirèrent l'idée de quelques autres, et dont la singularité pourra vous intéresser et vous amuser.

A une physionomie quelque peu bourrue, *Haydn* joignait un certain laconisme dans la manière de s'énoncer, qui semblait indiquer un homme naturellement sombre et mélancolique ;

bien qu'il fût, au contraire, gai, jovial, plaisant et naturellement farceur. Ce caractère se développait surtout en lui, lorsqu'il se trouvait dans la compagnie de personnes, dont la présence n'imposait pas à sa timidité naturelle; tels étaient les artistes ses collègues, au service du prince. Il aimait mieux dîner avec eux que d'assister aux repas somptueux des grands.

C'est alors que pendant tout le temps du repas, il savait égayer les convives par ses plaisanteries, et de la manière la plus aimable. Ce penchant à la gaieté entraîna quelquefois sa plume savante à écrire en style burlesque des fantaisies, aussi remarquables d'originalité que de combinaison et de beauté. Les personnes distinguées par leur génie ont presque toujours le talent de plaisanter avec goût et savamment. Nous avons des plaisanteries musicales d'un grand nombre d'autres hommes de mérite; et puisque je suis sur cet article, vous me permettrez à moi, qui, comme vous savez, suis un rieur de profession, de faire ici parade de mon érudition historique en ce genre grotesque.

Une des plus anciennes pochades musicales que je me rappelle, est celle du *maestro Merula*, célèbre contrepointiste de son temps où la musique n'était, pour ainsi dire, que contre-point. C'est une *fugue* dont les parties représentent des

écoliers déclinant le pronom *qui*, *quæ*, *quod*. Les confusions, les oublis, les *lapsus linguæ*, tous les accidens enfin de prononciation ou de mémoire, qui peuvent arriver aux petits ignorans récitant leur leçon, les réprimandes d'un pédagogue grondeur, formaient le sujet de cette composition, dont l'exécution faisait pâmer de rire chanteurs et auditeurs. L'heureux succès, qu'obtint ce premier essai, engagea l'auteur à composer une seconde *fugue*, absolument dans le même genre, sur l'*hic*, *hæc*, *hoc*, qui fut accueilli avec non moins de plaisir. C'est à la même époque, *id est* au commencement du seizième siècle, que l'on composait, mais non par plaisanterie, les canons renversés, appelés pour cela *écrevisses* ou *cancres*; et *Salvator Rosa*, après avoir inutilement agité le fouet de la satire, faisant allusion à cette mode d'alors de plaisanter, chantait avec vérité et peu de fruit :

Son le musiche corde armi di Lete,

l'harmonie fournit des armes au Lethé.

Le célèbre Vénitien *Marcello*, cet homme si grave et si sublime dans son style sacré, qui fut surnommé le Pindare de la musique, ne dédaigna pas non plus d'*equitare in arundine longâ*, (d'aller à cheval sur un long bâton.) Il écrivit ce

morceau tant vanté à deux choeurs, composés de *voix blanches* seulement, c'est-à-dire de haute-contres et de dessus, pour tourner en dérision cette classe d'hommes mutilés, contre lesquels il avait, par plusieurs raisons, une antipathie profonde. Les chanteurs représentaient deux troupeaux de brebis, qui, courroucées les unes contre les autres, faisaient, par leurs bêlemens, une harmonie très ridicule.

Mais ce qu'il y a de plus plaisant c'est la lettre, qu'il écrivit au nom d'un prétendu professeur de chant, qui rend compte à la célèbre virtuose *Vittoria Tesi*, des opéras des théâtres de Venise, et de quelques-uns des fameux chanteurs qui y figuraient. Toutes les fois qu'on nommait un de ces artistes, *Marcello* faisait entendre leur passage de choix, leurs modes, les affectations, les roulades, les cadences et les fioritures de chacun d'eux, mais cela était fait avec une caricature si fidèle et si gracieuse, qu'on en reconnaissait facilement le chanteur, et on ne pouvait pas s'empêcher de rire. Satire d'un genre vraiment exquis.

Le morceau cependant qui porte le titre de *Caprice*, est une des plus délicieuses bizarreries de *Marcello*. Ce brave homme voulut, par cette plaisanterie, s'amuser une seconde fois aux dépens des mélodieux eunuques. Commençons d'abord

par les vers, faits par *Marcello* même, et puis je vous parlerai de la musique.

No, che lassù nei cori almi e beati
Non entrano castrati,
Perchè scritto è in quel loco :....

Non, les castrats n'entrent pas dans le ciel pour prendre part aux chœurs divins des bienheureux, car il est écrit en ce lieu.....

Jusqu'ici chantaient à quatre voix deux basses-tailles et deux ténors. La haute-contre s'écriait alors toute seule :

Dite : che è scritto mai?

Ah! dites-nous ce qui est écrit.

Les basses-tailles et les ténors répondaient dans un ton très grave :

Arbor che non fa frutto
Arda nel fuoco.

que l'arbre qui ne donne pas de fruit, brûle dans le feu.

A quoi la haute-contre ajoutait : *Ahi! Ahi!* (*hélas! hélas!*)

La conception et le caractère de ce morceau, sont merveilleux ; mais son effet principal consiste dans l'immense distance, où le compositeur

a placé les sons très aigus de la haute-contre, et le son grave et profond des autres chanteurs. C'est ainsi que la mélodie en ressort aussi expressive que ridicule, et représente une lutte de chats et de lions.

Le *non-canto* même des capucins fut mis en musique par *Jomelli*. Tout le monde connaît la monotone psalmodie de ces religieux, qui ne changent jamais de ton, bourdonnent et murmurent sans chanter, tout chant plus varié leur étant absolument interdit. *Jomelli* ne recula pas devant ces difficultés, et écrivit un chœur très bizarre, où l'harmonie, que le compositeur y avait mêlée savamment, ne détruisait pas le caractère primitif de cette insipide psalmodie, appuyée sur une seule pédale; ce qui produisait l'effet le plus risible que l'on puisse imaginer.

Je ne crois pas que l'on doive ranger parmi ces plaisanteries, le chœur savant de *Gluck*, dans l'*Alceste*, où les diables chantent sur le même ton,

« Tu veux mourir, ô malheureuse? »

pendant que les accompagnemens modulent admirablement sur cette pédale infernale : c'est un trait sublime de génie et non une plaisanterie.

Galuppi, à qui le genre sacré et l'*opéra buffa*

sont redevables de grands progrès, s'avisa, lui aussi, de s'amuser musicalement aux dépens des autres : il composa un morceau, qu'il fit paraître sous le titre de *Synagogue des Juifs*, et qui excitait les rires d'une manière irrésistible, de ceux mêmes contre qui cette symphonie avait été composée. Il écrivit encore un chœur de femmelettes qui se querellent, dans un des marchés de Venise. *Paer* fit aussi, il y a quelques années, pour le divertissement particulier d'une maison souveraine, une synagogue, qui ne manque ni de mérite, ni de beauté.

Mais ces folies musicales ne furent nulle part plus en vogue qu'à Vienne. On avait coutume, dans cette capitale, de faire de la musique, le jour de la Sainte-Cécile, dans toutes les maisons riches ou aisées; les plus graves compositeurs devaient, ce jour-là, se dévouer à l'amusement de la réunion, dont ils étaient invités à faire partie, et composer exprès, pour une telle occasion, quelque grotesque morceau de musique. Ce fut dans une de ces circonstances qu'*Aumann*, maître célèbre d'*Albrechtsberger*, mit au jour sa fameuse messe *des Paysans*, dont l'exécution fait naître parmi les auditeurs, aussi bien que parmi les chanteurs, de si invincibles envies de rire, que ceux-ci peuvent rarement parvenir à l'achever.

Dans cette messe, l'auteur sépare les syllabes les unes des autres, les répète, les rassemble, les compose de nouveau, et forme en cela un bégaiement et une quantité de contre-sens, si étranges et si comiques, qu'ils excitent les rires de la manière la plus irrésistible. Cette confusion a, en outre, le mérite d'être écrite dans toute la rigueur des règles du contre-point; elle fourmille d'inventions originales et savantes, fournies au compositeur par la plaisante décomposition même des paroles. Ce fou savant et aimable était un père Augustin de Saint-Floran en Autriche, qui passa pour un des plus profonds théoriciens de son temps.

Un autre religieux non moins savant, et plus célèbre dans ce genre grotesque, est le père *Martini* de Bologne. Qui ne connaît ses canons burlesques, entr'autres, celui des *Cloches*, celui des *Ivrognes*, celui des *vieilles Nones?*

Le *P. Trejer*, fameux contrepointiste de Florence, fit un très comique canon à quatre voix, intitulé le *Pont de la sainte Trinité de Florence*. Les Florentins savent que sur ce beau pont de leur ville se réunissent des marchands de fruits, de légumes, d'ustensiles de toute espèce, qui font entendre un bruit d'enfer, pour attirer, à qui mieux mieux les passans. C'est ce vacarme de voix et de caractères divers, que l'auteur a reproduit

plaisamment avec tant de précision, qu'en l'écoutant on croyait vraiment se trouver sur les lieux, où se passe la scène et entendre même le roulement des voitures et les cris des bateliers de l'Arno, mêlés à ceux des marchands.

On ne peut passer sous silence, en faisant une telle énumération, les canons facétieux de *Mozart*; je me bornerai à vous indiquer particulièrement celui, où, imitant la fantaisie citée d'*Aumann*, il épelle, comme font les enfans, le mot *capuciner*, séparant les syllabes et répétant chacune d'elles plusieurs fois. Les *canons* plaisans de *Berton*, qui égaient tant les soupers français et qui sont gravés depuis plusieurs années, ont aussi une grande réputation. Mais le plus fécond auteur, en ce genre de savans divertissemens, est sans contredit *Salieri :* tout en se promenant il en composa, dans la seule vue de s'amuser, plus de trois cents, dont plusieurs sont vraiment remarquables par les paroles mêmes, qui passèrent ensemble avec la musique par la tête bizarre de cet aimable compositeur.

On pourrait appeler plaisanterie de Cyclope, ce canon colossal que *Bononcini* dédia, en même temps que son livre, à l'empereur Léopold Ier. Il n'était composé rien moins, que de deux mille cinq cent quatre-vingt-dix parties. Désespérant de pouvoir le faire exécuter, à cause de la

difficulté de trouver un assez grand nombre de chanteurs, l'auteur réduisit les parties à huit seulement, comme il le dit dans son épître dédicatoire ; mais c'est uniquement, je crois, dans cette première idée démesurée, que consiste tout le comique de la fanfaronnade musicale de cet homme, d'ailleurs très versé dans son art.

Il ne vient certes à l'esprit de personne de ranger, parmi ces bizarres jeux de l'imagination, le célèbre *morceau* de violon que le très *célèbre Tartini* prétendait avoir entendu jouer, en songe, par le Diable. Il raconte lui-même et sérieusement, qu'il le trouva si supérieur à tout ce que l'intelligence humaine avait jusqu'alors produit de plus beau dans le même genre, que s'étant éveillé tout agité de l'enthousiasme excité en lui par les accords sataniques, il se leva et transcrivit, pendant que sa mémoire en était encore bouillante, les idées du *maestro Lucifer* ; il se les attribua, et mit cette sonate parmi celles qu'il publia. Mais celui qui entend cette composition, s'aperçoit facilement, qu'il n'y a rien ici de diabolique que le rêve, et de risible, que la bonhomie du narrateur *Istrien*.

Le célèbre *Clementi* lui-même, l'émule de *Mozart* dans ses compositions pour le piano, et sans rival peut-être aujourd'hui, pour la manière exquise dont il touche cet instrument, publia à

Londres un essai très bizarre de portraits harmoniques, auxquels il donna le titre de *Caractères musicaux*. C'était un *recueil*, ou plutôt une *galerie* composée de petits morceaux, consistant chacun en un prélude et une cadence, où le génie souple et heureux de *Clementi* a si bien imité le genre, les manières et jusqu'aux défauts même des auteurs les plus célèbres de son temps, que sans indication de nom, une personne versée dans la connaissance de leur musique, reconnaissait de suite quel était l'original de chacun de ces tableaux. Il y passait ainsi en revue, avec le même bonheur, les *Mozart*, les *Haydn*, les *Kozeluch*, les *Sterkel* et bien d'autres, et il ne s'oublia pas lui-même. Outre la fidélité de l'imagination, l'auteur ne laissa pas d'animer le sujet par quelques touches satiriques, mais d'une fine délicatesse, appuyant çà et là avec affectation sur ces imperfections ou bévues, dans lesquelles les originaux que nous venons de citer, avaient coutume de tomber : bluette vraiment digne de cet heureux talent.

La belle *fugue* trillée de *Porpora*, mérite aussi d'être placée parmi les doctes divertissemens musicaux.

Ce grand *maestro* vivait oisif et pauvre à Vienne, du temps de *Charles VI*. Sa musique déplaisait à l'intelligent souverain, parce qu'il la trouvait

trop abondante en trils et en mordantes. *Hasse* avait fait un *oratorio* pour sa majesté, et bientôt lui arriva la demande d'en composer un second. *Hasse*, qui estimait *Porpora* et qui était un excellent homme, s'adressa au directeur de la musique du prince, pour obtenir de sa majesté, que *Porpora* écrivît cet *oratorio* à sa place. La demande ayant été faite, le souverain répondit d'abord, qu'il n'aimait pas son style sautillant et saccadé. Mais, après avoir loué la générosité du suppliant, il finit par dire que puisqu'il prenait un si vif intérêt pour *Porpora*, il accédait à la demande. *Hasse* court, tout joyeux, annoncer cette bonne nouvelle à son ami, et lui conseille de se modérer dans l'usage des trils. *Porpora* écrit, et dans tout l'*oratorio* ne met pas un tril, pas un mordante. La dernière répétition générale se fit, selon l'usage, en présence de l'empereur qui enchanté du nouveau genre adopté par l'auteur, répétait à chaque instant :

« C'est tout autre chose : il n'y a pas un tril ! »

Mais on arrive enfin à la *fugue* qui terminait cette composition : et quoi? Le thème commence par quatre notes trillées, et le sujet se déroule en passant d'un tril à l'autre. Tout le monde sait que dans les *fugues*, le sujet est répété par tous les nstrumens renvoyés de l'un à l'autre sans changement. Quand l'empereur qui, dit-on, ne riait

jamais, entendit, dans le fort de la *fugue*, cette grêle de trils, qui produisait l'effet d'une musique de paralytiques en colère, il ne put se contenir, et laissa échapper un éclat de rire si clément, qu'il fit la fortune de *Porpora*.

Mais parlons maintenant des plaisanteries musicales de notre *Haydn*, car autrement je ne finirais plus si j'entreprenais de raconter toutes les aimables folies de tant de maîtres.

Haydn débuta par une plaisanterie, toute nouvelle, qu'il laissa échapper de sa plume, peu de temps après son entrée dans la maison d'*Esterhazy*.

Le jeune et rusé *maestro* s'aperçut que les artistes, qui composaient l'orchestre soumis à sa direction, le regardaient peu favorablement. Il savait bien qu'il ne le méritait pas, et il voulut, sans leur témoigner de ressentiment, les corriger d'une manière plaisante et propre à captiver leur affection, au lieu de les éloigner encore de lui.

Par suite de cette disposition des esprits, les uns exécutaient sans énergie la musique de feu du jeune chef d'orchestre; d'autres, sous les plus légers prétextes, se retiraient avant la fin des symphonies ou des opéras; d'autres, par négligence, se trompaient dans les *mesures de repos*.

Haydn imagina une symphonie dans laquelle, sans erreur apparente dans la cantilène, ni défaut

d'harmonie , les instruments se dispersent. D'abord cesse un instrument, puis un autre, puis les cors, et en s'éclipsant peu à peu du premier au dernier, tous les instruments disparaissent entièrement et laissent enfin le champ de bataille au seul violon , tout honteux de cette solitude qu'il attribue à quelque faute. C'est vraiment un spectacle très amusant pour une personne, qui est dans le secret de cette symphonie, que de voir l'étonnement général des musiciens, d'autant plus que la symphonie terminée ils se réunissent pour accuser à l'unanimité le pauvre copiste de fautes qui n'existent pas réellement. Une personne, qui assistait à la première répétition de cette symphonie, m'a rapporté que cette scène fut vraiment délicieuse.

Haydn fit exécuter malicieusement cette symphonie devant le prince d'*Esterhazy* sans les préalables et ordinaires répétitions. Après maints reproches et maintes justifications de la part des exécutans, on reprit enfin la symphonie avec la plus grande attention , et ces professeurs s'aperçurent que leur seul tort avait été de n'avoir pas su apprécier à sa juste valeur le talent du nouveau *maestro* : dès ce jour ils changèrent de manière de penser et d'être à son égard , et ne tardèrent pas à le regarder comme le dieu de la musique.

Je manquerais au devoir d'historien fidèle , si

je ne faisais ici mention de deux autres différentes manières dont on raconte l'anecdote qui donna occasion à cette symphonie : Les voici donc l'une et l'autre.

Le prince défunt d'*Esterhazy* (dit une feuille allemande) avait, en 1772, pris la résolution de renvoyer tous les artistes qui composaient son orchestre, *Haydn* seul excepté. Touché du sort infortuné de ses malheureux collègues, à qui cette détermination du prince enlevait l'unique moyen d'existence, il chercha comment il pourrait en en détourner son altesse. Que fit-il? Il composa cette symphonie où les parties cessent successivement vers la fin.

Chaque musicien, instruit par le *maestro* de ce qu'il devait faire, après avoir terminé tout ce qu'il avait à jouer, se levait, pliait bagage, éteignait sa chandelle et s'en allait. Enfin *Haydn*, resté seul, alla faire sa révérence au prince et fit mine de vouloir aussi s'en aller ; mais le bon prince, qui avait pénétré le sens de cette composition, tout ému, s'écria : « *Haydn*, où vas-tu donc? qu'il n'y ait rien de changé. »

Mais ce n'est pas ainsi qu'on racontait l'histoire de cette symphonie dans la maison d'*Esterhazy* : voici quelle cause on lui attribuait. Dans le temps où le prince faisait réparer magnifiquement son château, il y passait plusieurs mois de

l'année et s'y faisait suivre de la moitié seulement des artistes employés à sa musique, soit par un motif d'économie, ou, ce qui est plus probable, à cause de la difficulté de pouvoir trouver des logemens suffisans pour la totalité de tant d'individus, dans un bâtiment en désordre, plein d'ouvriers et d'outils de toute espèce.

S. A. désignait les plus jeunes et ne permettait pas qu'ils se fissent accompagner par leurs femmes. Ceux-ci, contrariés de ces cruelles et longues séparations, s'en plaignaient souvent au maître de chapelle, qui pour faire sentir à S. A. les peines et les desirs des pauvres divorcés, ne trouva rien de mieux que la symphonie dont je vous ai parlé. Arriva le moment de l'exécution : — « Que veut dire ceci. » — dit le prince étonné de cette désertion successive, dont il ne pouvait deviner le motif. « Altesse », répondit le *maestro*, « ces pauvres gens ont tous des femmes et j'ai fait en sorte de les retenir le moins possible. »

Le prince qui avait un excellent cœur, prit à merveille la plaisanterie, et dès le lendemain, tous les professeurs eurent la permission d'aller voir leurs femmes. Du reste je laisse à votre choix celle des trois versions qui vous plaira le plus, chacune des diverses histoires m'ayant été rapportée par des personnes qui prétendaient en avoir été témoins oculaires. Croyez donc à la fidélité des

récits mêmes des contemporains et de ceux qui disent avoir été présens aux faits racontés.

Une autre fantaisie bien originale est celle qu'il intitula *la Foire des Enfans.* Sans avoir aucune notion de physique, et d'acoustique, *Haydn* s'était aperçu que tout corps, quel qu'il soit, heurté par quelqu'autre avec une certaine force, rend un son plus ou moins sonore ; il conclut de cela, que tous sont susceptibles de devenir instrumens d'harmonie entre les mains de qui sait s'en servir. Imbu de ce principe, il alla un jour à la foire, dans un village de Hongrie, acheta un énorme assortiment de ces petits instrumens dont les enfans font leurs délices, tels que guitares, tambours, sifflets, violons, coucous, moulins, trompettes et semblables joujoux d'enfant : une corbeille s'en trouva remplie, il la fit apporter chez lui et commença aussitôt à étudier le ton, la portée et le caractère de chacun d'eux. Après quelques jours de travail, il fut suffisamment versé dans l'art des joujoux et composa cette folie musicale où les instrumens pygmées figurent gracieusement, exécutent même des *solos* et forment, de leurs divers petits sons sourds et criards, une espèce de petite harmonie qui n'est pas désagréable.

On dit aussi que, plusieurs années après, il imagina un moyen très comique de tirer vengeance

des Anglais, qui, enchantés de ses morceaux vifs et gais, s'abandonnaient facilement au sommeil lorsqu'arrivaient les *andante* et les *adagio*, quelque sympathiques, quelque profonds qu'ils fussent. Il composa un *andante* d'un caractère flatteur, doux et expressif, dans lequel, tout-à-coup, au moment où l'on peut le moins s'y attendre, au milieu du plus doux *pianissimo*, éclate un *fortissimo* de tous les instrumens de l'orchestre, vigoureusement secondés par un roulement de tambours, qui fait tressaillir sur leurs siéges tous les assistans. Ce réveil donne un certain air de nouveauté à la mélodie très simple qui le précède, et ajoute beaucoup au charmant effet de cet *andante*.

Cependant je dois vous dire que *Haydn*, lorsqu'on lui parla de cette composition, désavoua toujours l'intention d'avoir prétendu combattre, par ce moyen, la somnolence des Anglais; il disait qu'il avait eu seulement en vue de produire un effet nouveau et de surprendre l'auditoire.

Haydn fit aussi des menuets, à la manière de *Bontempi*, que l'on joue en lisant à l'*hébraïque* de droite à gauche. Il fit des canons doubles, des canons à trois, où les parties commencent successivement, et à la distance d'une ligne, le même chant, combiné de manière à ce que les ins-

trumens ou les voix, partis d'abord, concertent en continuant avec ceux qui commencent quelques mesures plus tard. Le génie de *Haydn* était d'une inépuisable fécondité, soit qu'il s'appliquât à des œuvres sérieuses, soit qu'il s'égayât en badines inventions. Sa chambre à coucher était toute tapissée de canons facétieux et bizarres ; il n'avait pas oublié de placer parmi ceux-ci celui dans lequel il mordait, en contre-point, sa fantasque épouse, d'une manière très adroite. Voici quelles étaient les paroles : *Hier liegt hausbau mit seiner frau*, qui, en bas dialecte d'Autriche, signifiaient : *Ici est le maître de la maison avec sa femme.* Le malicieux auteur à chaque fois que dans le canon revenait le mot *frau*, *femme*, laissa à dessein tomber une grosse goutte d'encre ; or vous saurez que ces sortes de taches qui salissent le papier et que nous nommons *pâtés*, sont appelés en dialecte autrichien *sau*, mot qui signifie *cochon* : chaque lecteur ou chanteur pouvait donc aisément comprendre que ce canon, sali de la sorte, voulait dire : *ici est le maître de la maison avec son cochon* ; et ce cochon était, pour *Haydn*, la femme qui aurait dû être la plus douce consolation d'un homme si aimé de tous ceux qui le connaissaient.

Il écrivit aussi en canon une enseigne d'auberge ; la seule, après celle que peignit, dit-on ,

le *Corrège*, qui ait mérité le laurier dont elles sont toutes couronnées.

Étant à Londres, il écrivit plusieurs billets en musique, un entr'autres, pour remercier l'université d'Oxford, dont je vous parlerai en temps et lieu. Assez de plaisanteries pour le moment. Au revoir bientôt, avec *Haydn* en scène.

Adieu.

VIII.

Vienne, 4 Février 1809.

Tel brille au second rang qui s'éclipse au premier.
VOLTAIRE.

Un nouveau champ, mon ami, s'ouvre ici à la gloire de notre *Haydn*. Nous avons observé assez longtemps la partie où il excella, passons maintenant en revue la musique vocale, ou pour mieux dire, cet admirable mélange de l'une et de l'autre qui lui valut de si grands honneurs, après qu'il en eût parcouru les différentes branches avec

bonheur. Nous avons de lui la musique vocale sacrée et la musique profane; c'est-à-dire celle d'église et celle de théâtre, et de plus, la musique *drammatico-sacrée* ou les *oratorios*. Voulant vous parler en premier lieu de la musique théâtrale, je regrette d'être forcé de vous avouer que, dans cette partie, la première de toutes, parce qu'elle embrasse tous les genres, on n'a jamais été à même de le connaître de manière à le juger exactement; et en voici la raison. *Haydn* a composé plusieurs opéras pour le théâtre du prince *Esterhazy*. Ces productions au lieu de faire le tour de l'Europe, passant d'un théâtre à l'autre, comme cela arrive ordinairement aux pièces accueillies favorablement du public, furent seulement exécutées à la cour du prince, et à jamais ensevelies dans les archives, consumées plus tard par l'incendie qui dévora la maison de *Haydn*. C'est ainsi qu'on perdit une bonne partie de sa musique théâtrale; ajoutez à cela que le compositeur doit consulter le talent de ses chanteurs afin de s'y conformer, et que ceux du théâtre *Esterhazy* n'étaient pas du premier mérite, comme l'exige un *maestro*, pour donner l'essor à sa pensée et pour juger de l'effet de sa musique, exécutée avec précision et embellie par l'art des chanteurs. *Haydn* d'ailleurs engagé au service du prince, se trouva dans l'impossibilité de sortir de Vienne avant un âge

avancé; ce qui mit encore un obstacle à l'admission de ses compositions aux théâtres publics. Nous sommes donc forcés de juger sa musique théâtrale, seulement d'après le peu de morceaux qui sont échappés aux vicissitudes du temps : si ce jugement ne devait pas être entièrement favorable à *Haydn*, examiné d'après ces faibles restes de ses travaux, il faudrait réfléchir qu'il n'a pas trouvé la musique de théâtre dans le même état d'enfance, où était encore la musique instrumentale lorsqu'il s'en empara. Tant d'autres, avant lui, avaient parcouru et moissonné ce champ, qu'à peine *Haydn* put-il y glaner; car combien d'Italiens et de savans Ultramontains l'avaient précédé dans cette belle carrière! les *Monteverde*, les *Marenzi*, les *Pergolesi*, les *Vinci*, les *Durante*, les *Leo*, les *Scarlatti*, les *Fea*, les *Marcello*, les *Gasparini*, les *Lotti*, les *Caldara*, les *Carpani*, les *Lastilla*, les *Mancini*, les *Ruggieri*, les *Perez*, les *Salinas*, les *Taradellas*, les *Pedrieri*, les *Majo*, les *Lampugnani*, les *Hasse*, les *Handel*, les *Benda*, les *Bach*, les *Buranelli*, les *Gasmann*, les *Porpora*, les *Jomelli*, les *Traetta*, les *Guglielmi*, les *Caffaro*, les *Sarri*, les *Neüman*, les *Logroscimo*, les *Piccini*, les *Borroni*, les *Bonomi*, et dans des temps plus reculés les *Palestrina*, les *Merula*, les *Benevoli*, les *Cavalli*, les *Rossi*, les *Cesti*,

les *Carissimi*, les *Veracini*, etc., qui tous avaient déjà porté la musique vocale au plus haut point de perfection. Ces géans en musique scènique ne lui ont pas laissé un espace dont il ait pu s'emparer avec honneur, et même, quant à la beauté du chant, il a été surpassé par eux, ainsi que par plusieurs autres de ses contemporains, au nombre desquels (je parle de musique vocale profane) on peut compter *Sacchini*, *Salieri*, *Paesiello*, *Sarti*, *Cimarosa*, *Zingarelli*, *Tritta*, *Winter*, *Mozart*, *Bertoni*, *Anfossi*, *Righini*, *Bianchi*, *Borghi*, *Gazaniga*, et après eux *Mayer*, *Paër*, *Weigl*, *Tarchi*, *Nasolini*, l'Espagnol *Martini*, *Fioravanti*, *Farinelli*, *Portogallo*, qui l'emportèrent tous sur lui. Outre cette considération, il y en a encore une autre à faire sur le caractère de *Haydn*. Doué d'une imagination vaste, très vive, féconde, il n'avait pas reçu en partage les richesses du sentiment, dans une égale proportion; et comme la composition propre au théâtre tient plus du sentiment que du génie, cette gaieté d'âme, qui le caractérisait, nuisait en lui au développement des passions sombres et des troubles violens, cachet distinctif de la tragédie musicale. On dit à cela que, son imagination ayant besoin de liberté pour agir en souveraine, et entraîner l'auditoire dans sa marche rapide, les paroles venaient trop fortement l'entraver dans les passages affectueux,

pour qu'il lui fût possible de s'astreindre à les suivre scrupuleusement; mais quand il s'abandonnait à son enthousiasme, l'expression musicale ne répondait plus à celle des paroles qu'elle était censée reproduire. D'ailleurs chacun sait qu'un grand compositeur de théâtre, s'il veut accomplir son devoir,

Non fa che il verso serva al canto e al suono,
Ma ben che al verso il canto e il suon risponda,

ne soumet pas le vers au chant et à la musique, mais il a soin que le chant et la musique répondent au vers.

Ainsi donc ne disputons pas à *Haydn* le poste d'honneur parmi les peintres paysagistes et naturalistes, comme aux *Lorenese* et aux *Berghem;* accordons-lui encore le mérite d'être le premier, parmi les peintres de combats et même de fleurs, comme aux *Borguignone* et aux *Van-Hujsum;* mais il n'occupera jamais le premier rang au théâtre, ni lorsqu'il s'agira d'une musique toute de sentiment. Là il ne sera pas *Raphaël:* il y a dans ce genre un très grand nombre d'hommes d'un mérite plus transcendant que le sien. Vous remarquerez bien, je pense, la manière dont je classe chaque auteur : je place les symphonistes avec les paysagistes, et les compositeurs de chant, je les mets au nombre des *figuristi*, et ce n'est pas, je crois,

sans raison. Le *Batteux* aussi a eu la même idée. Cependant *Haydn* peut être parfois assimilé à ces derniers, et pour deux œuvres il dirigea son pinceau à la *Michel-Ange* ou à la *Leonardo*. Nous le verrons sublime en ce genre, lorsque nous examinerons sa musique d'église et ses *oratorios*, surtout ces derniers où le genre pindarique brille et où il domine sur le dramatique : il s'y éleva admirablement au-dessus de lui-même et redoubla sa gloire de symphoniste déjà acquise à si juste titre. Sa muse ne l'inspira pas aussi favorablement pour le théâtre, quoique cependant, comme vous le verrez, la musique ne soit pas sans mérite, par les raisons déjà indiquées, et aussi pour une autre sur laquelle je veux m'étendre davantage.

La musique diffère des autres arts en ce que le plaisir physique y est plus dominant que le plaisir intellectuel. Le plaisir physique est donc la base de la musique. Notre oreille est tellement conformée que nous éprouvons une sensation agréable ou désagréable en raison de l'ébranlement produit par l'air, véhicule ou cause du son ; de là il arrive qu'un bel accord nous enchante, et qu'une dissonance nous fait mal : l'ouïe est peut-être celui de tous nos sens auquel les sensations agréables ou désagréables se font le plus vivement sentir. L'odorat et le toucher sont aussi fort

délicats ; l'œil est moins sensible que tous les autres sens, aussi éprouve-t-il peu de jouissances physiques ; en revanche les objets extérieurs, que l'œil transmet à l'âme, en les y imprimant, y réveillent des idées plus élevées que celles qui correspondent aux autres sens. Ainsi montrez un beau tableau à un homme grossier, il n'éprouvera aucun plaisir, parce que le plaisir causé par la vue d'un beau tableau est presque tout intellectuel. Quant au plaisir physique, il n'y en a ici que fort peu. Il n'en arrivera pas autant si vous lui faites entendre une délicieuse mélodie, certainement, il n'y sera pas insensible. Eh bien cela posé, si dans la musique on sacrifie, pour un motif quelconque, ce plaisir physique, il n'y a plus de musique, ou elle ne produit dans nos organes qu'un ébranlement désagréable. C'est surtout la mélodie ou cette suite délicieuse de tons analogues, qui, chatouillant doucement l'oreille sans la frapper d'une manière désagréable, cause ce plaisir physique et produit ensuite l'harmonie. La mélodie n'est pas autre chose que le chant, digne, lorsqu'il est beau, d'être appelé la Vénus de la musique, et non moins difficile à rencontrer. On parvient à trouver les accords avec de l'étude et du travail ; mais imaginer une cantilène nouvelle est l'œuvre propre du *génie ;* le *goût* la perfectionne après, en y ajoutant la beauté. Une belle

cantilène n'a besoin ni d'ornemens ni d'accessoires pour figurer. Voulez-vous connaître si elle est belle, débarrassez-la de ses ornemens. Reste-t-elle encore agréable après ce complet abandon, sa cause a triomphé : car on peut appliquer à une belle cantilène ce qu'*Aristenète* disait de sa femme :

Induitur, formosa est; exuitur, ipsa forma est,

avec ses vêtemens, elle est jolie; nue, c'est la beauté même. Avec le temps, les connaissances et le goût s'étant développés, les hommes à la parole, manière ordinaire de s'exprimer, ont adapté la musique, et ont parlé en chantant. Mais comme il est naturellement plus facile de rendre la force des sentimens et des affections, de les caractériser et de les peindre sous des couleurs plus vives par la parole que par de simples sons, il en est résulté, qu'ayant uni la musique à la parole, on a été obligé de l'assujettir à sa compagne, et de sacrifier bien souvent le plaisir physique à l'expression des idées et des affections. *Gluck* et les autres, qui, comme lui, ont voulu par système subordonner le chant à l'expression, sont, par cela même, tombés dans l'erreur. — Si vous voulez déclamer une tragédie, disait *Rousseau*, pourquoi la mettre en musique? Déclamez-la, et laissez en paix la musique. Ou la musique déclame mal, ou la déclamation ne chante pas bien. —

César disait à un poète qui lisait des vers : « Tu chantes trop pour un homme qui lit, et tu lis trop pour un homme qui chante. » A combien de compositions théâtrales ne pourrait-on pas adresser, à peu près, les mêmes reproches ! Tout en secondant la poésie, la musique doit cependant remplir le principal rôle; et ce n'est qu'à la dernière extrémité, dit encore *Rousseau*, qu'on peut sacrifier la poésie à la musique, mais celle-ci jamais. Les Français, et plus encore les Allemands, sont tombés dans l'erreur, en confondant ensemble l'opéra et la tragédie, et en formant un seul spectacle de cette fusion. Ce sont pourtant deux objets bien distincts et bien différens l'un de l'autre. La tragédie a l'âme en vue, lui parle, cherche à l'enflammer, à l'éclairer, à l'agiter, à l'entraîner, à la maîtriser. L'opéra, au contraire, s'attache aux sens; il cherche à les attirer, en les flattant; aussi l'âme n'y joue-t-elle qu'un rôle secondaire. Le sentiment de douleur, exprimé par la tragédie, peut se prolonger longtemps, et nous intéresser également; mais si on l'introduit dans l'opéra, il devient monotone, produit l'ennui, parce que l'organe, s'habituant au renouvellement fréquent de certaines sensations violentes, finit par se fatiguer, au lieu de ressentir plus de plaisir. L'opéra exige donc une grande variété : les modifications du sentiment ne suffisent pas à son

intégralité; il y faut joindre les oppositions de caractères, la disparité des couleurs, les masses avec leur inégalité, la différence des positions, la variété des genres. Il y faut encore passer spontanément de l'horrible au délicieux, de la douceur à la cruauté, de ce qui est pénible à ce qui est agréable, etc., etc. Dans la tragédie, où l'œil et l'oreille n'interviennent que comme instrumens de communication, le sentiment fait tout. Mais il n'en est pas de même dans l'opéra, où ces deux sens sont les principaux agens. Dans l'opéra, la musique règne en souveraine; dans la tragédie, c'est la poésie. Aussi, présenter sous le même aspect deux genres de spectacle si dissemblables, c'est vouloir ternir, diminuer, affaiblir les beautés intrinsèques de l'un, pour faire médiocrement valoir celles de l'autre. Puisque les vers non chantés ont été adoptés pour le langage de la tragédie, ils doivent nous charmer par leur propre perfection; dans l'opéra, la poésie étant accompagnée du chant, la mélodie doit, par-dessus tout, satisfaire, contenter, ravir divinement notre oreille par la seule douceur de ses attraits. Pour exprimer les agitations de l'esprit et le transport des passions, on supplée par des cris et des hurlemens à la mélodie interrompue, comme le fit souvent *Gluck;* on blesse également le sens et la raison. Car la première chose en musique,

c'est la musique, comme en peinture, c'est la peinture , en poésie , la poésie; et puis, d'ailleurs, il faut bien se persuader que les hurlemens expriment plutôt les douleurs physiques que celles de l'esprit.

Cela posé, imaginez une mélodie appropriée aux sens des paroles, flattant l'oreille en même temps qu'elle semble ajouter, comme par hasard, à la force de l'expression, quoiqu'elle nous paraisse cependant toute préoccupée du désir de nous plaire par ses seuls charmes; une mélodie ne perdant aucun trait de beauté par son isolement ou par sa réunion à la poésie; enfin une mélodie joignant la vérité, la naïveté à la grâce et à la nouveauté surtout, qualité sans laquelle on ne peut faire agir sur nos esprits ce merveilleux qui les subjugue ordinairement d'une manière si impérieuse; une telle mélodie sera le *nec plus ultrà* de la musique théâtrale; l'*hoc opus*, l'*hic labor*, qui a, pour toujours fixé, du consentement unanime des nations civilisées, le trône de la musique de chant en Italie. Examinons l'harmonie des différens peuples; nous voyons d'abord que les Allemands coupent leur chant par des modulations trop souvent répétées; et, par une trop grande abondance d'accords , ils veulent absolument faire preuve de savoir en tout. L'ancienne mélodie des Flamands n'était qu'un amas d'accords

dépourvus de pensée. Du reste, la musique était chez ce peuple en rapport avec la peinture : c'est-à-dire qu'on n'y voyait pas autre chose que l'application, le travail et un pur mécanisme jusqu'à l'apparition de ce démon de *Rubens*, né, on ne sait par quel hasard, pour la liberté du pinceau, au milieu de cette école classique. On fait à la mélodie Française le reproche de s'éloigner trop, par fois, des règles; on la taxe aussi de légèreté; on l'accuse d'être en même temps pleine de vigueur et sans énergie. Quant à celle des Anglais, si elle mérite d'être appelée mélodie, on lui reproche la monotonie ; on peut en dire autant de celle des Russes et des Espagnols, dont il vous suffit d'avoir entendu un chant pour les connaître tous. On serait tenté de croire que ces deux peuples, si éloignés l'un de l'autre, n'ont pas encore les organes du sentiment parfaitement développés, puisque leurs idées peuvent être réduites à deux, profondes, il est vrai, mais constamment les mêmes. La mélodie des Orientaux ne nous offre rien d'original, ni de bien caractérisé ; car, morcelée comme elle l'est en *quartes* et en *octaves*, sans cadences, elle ressemble plus à un gémissement prolongé qu'à un chant figuré : musique réellement digne d'un peuple énervé par la chaleur du climat et par le libertinage. Ces irrécusables principes étant une fois reconnus, fondés, comme ils sont, sur la

raison et l'expérience, essayez de confronter *l'Armida* de *Gluck* et *l'Orlando* de *Piccini*, vous jugerez bientôt lequel des deux illustres *maestro tulit punctum* (l'emporte). L'un et l'autre ont voulu exprimer des sentimens affectueux; mais celui-ci l'a fait en chantant, et l'autre en hurlant, comme cela arrive souvent; car les belles mélodies ne sont pas inspirées au commun des auteurs; aussi nous gratifient-ils de cris discordans à la place d'une douce mélodie. C'est pour cela que ceux qu'une imagination féconde n'inspira pas heureusement, cherchèrent à déprécier les chants délicieux; et, sous le nom de *tragédie dramatique*, ils formèrent ce monstre auquel ne convient ni le nom de tragédie, ni celui d'opéra, et qui, en dépit de la nature et du bon goût, envahit la scène lyrique d'Allemagne, autrefois si vantée par la facilité des mélodies parfaites des *Hasse*, des *Graum*, des *Misliveczk*, des *Naumann*, des *Gasmann*, et d'une foule d'autres grands hommes qui se sont immortalisés, en suivant la méthode italienne dans leurs compositions dramatiques, et en laissant à l'art de si précieux monumens. *Haydn* essaya aussi, comme eux, de composer à l'italienne, pour le théâtre; mais il n'a jamais pu les égaler, à cause des raisons alléguées jusqu'ici, et pour d'autres que je vous dirai par la suite.

Il faut encore considérer que la musique

théâtrale réunit les deux genres de composition, et a, par conséquent, une partie de chant et une partie instrumentale, où l'accompagnement, s'il est parfait, doit être ce que sont les commentaires à un ouvrage; la mélodie, ce qu'est le coloris à la peinture. Le chant est le dessin, et les accompagnemens doivent seulement l'orner. *Lampugnani*, *Galuppi*, *Hasse*, *Jomelli* furent les premiers à broder avec magnificence les accompagnemens qui, pour ne pas nuire à la partie chantante, ne doivent pas dépasser certaines bornes. A peine doit-on se permettre d'y étaler quelque pompe, lorsque les paroles décrivent une position pittoresque, par exemple les jardins d'*Armide:* les instrumens, ayant un diapason plus étendu que celui de la voix humaine, et pour cela même une plus grande variété de sons, doivent nécessairement mieux rendre ces sortes de descriptions; aussi *Gluck* en a-t-il bien tiré parti dans ce cas. On peut encore s'en servir avec avantage dans les ritournelles, et donner çà et là, pendant le cours de l'action, des coups énergiques, sonores et caractéristiques, qui soient comme ces coups vigoureux de pinceau, dont l'effet est de relever les objets d'un tableau, sans pour cela en faire le sujet principal, ni en dessiner les contours.

Voulant maintenant appliquer ces théories à l'auteur dont il s'agit, je vous dirai, mon ami,

que *Haydn*, habitué à diriger l'orchestre, comme *Apollon* l'arc, et *Hercule* la massue, quand il composait pour les instrumens seuls, se trouva transporté dans un autre hémisphère et moins heureusement inspiré, lorsqu'il lui fallut, dans la musique théâtrale, restreindre l'ardeur de son imagination aux idées du poète, et retenir captif ce talent inimitable pour la distribution instrumentale. Comme cependant c'était un *maestro* habile, il changea le genre de son style dans cette sorte de composition. Il sut modérer son imagination, prodigua moins de richesses dans ses accompagnemens, contint sa vivacité, se mit souvent à la recherche d'un chant exigé, au lieu de suivre spontanément les saillies de son imagination (ce en quoi consistait tout le mérite de sa mélodie), enfin il servit le poète et le chanteur; mais aussi n'est-ce plus *Haydn*. Cependant expliquons-nous clairement. Il n'y a pas eu, et il n'existe pas maintenant de compositeur de théâtre, à la réputation duquel la musique de *Haydn* puisse nuire, si elle lui est jamais attribuée. On y remarque, en général, une mélodie appropriée au sujet et exempte de lieux communs; mélodie, dont la marche est celle des grands compositeurs. Les modulations n'y sont ni trop multipliées, ni extraordinaires, ni forcées. La partie instrumentale est bien distribuée, et ne brille pas au-delà de ce qu'il lui est

permis. C'est dans ses *oratorios* que *Haydn*, en suivant l'exemple de *Gluck* et de *Mozart*, a placé la symphonie à la hauteur du chant, et même, par fois, au-dessus; mais il n'en est pas ainsi dans l'opéra, où il a su ménager convenablement le sens des paroles avec l'expression du chant. On peut donc dire que ce genre de musique est beau, et même d'une grande beauté ; cependant si nous jugeons généralement d'après celle qui nous reste, il lui manque ce caractère d'inspiration, ce naturel brillant, ce cachet de création, imprimé à la musique instrumentale de cet auteur, ainsi qu'à ses *oratorios* et à ses messes. Aussi je ne craindrai pas de vous répéter encore, que *Haydn*, au théâtre, n'est plus *Haydn*. Du moment que le *maestro* reçoit une influence quelconque de l'action, du lieu, des diverses affections, des circonstances dépendantes du poëme, son chant n'est plus le même; il se trouve complètement dépourvu de cette originalité vraiment caractéristique, dont ses autres ouvrages sont empreints. Du reste, cela prouve chez lui une forte habitude d'indépendance, qu'il lui était impossible de soumettre à la volonté la plus impérieuse. Voilà, à peu près, toutes les causes réunies auxquelles on peut attribuer sa médiocrité théâtrale, avouée presque par lui-même, quand il disait que, s'il eût pu passer quelque temps en Italie,

entendre les grands chanteurs, et se livrer avec aptitude à l'étude de ces fameux *maestro*, il se fût distingué au théâtre comme dans sa musique instrumentale.

Voici le titre de ses opéras :

L'*Armida*, *opera seria*, nous reste encore. Un grand critique allemand a dit, en parlant de cet opéra : « L'*Armide* de *Haydn* n'offre rien de nouveau; c'est une servile imitation des compositeurs italiens. » Et cela est bien vrai.

L'*Arianna in Naxos :* cette cantate est marquée, d'un bout à l'autre, du cachet de *Haydn ;* elle est pleine de feu, d'expression, de science, de sentiment, et elle est fort connue.

La *Fedeltà premiata*, drame (*serio*), que je crois perdu.

L'*Orfeo*, dont il reste quelques fragmens.

Alcide e Galatea est entièrement perdu; le poëme était du milanais *Migliavacca.*

La Canterina, perdu.

Lo Speziale, existe encore.

La Pescatrice, perdu.

L'Incontro improvviso, perdu.

L'Isola disabitata, perdu.

L'Infedeltà fedele, perdu.

La vera Costanza, existe.

L'Orlando Paladino, qui ne fut même pas goûté à Eisenstadt, existe.

L'Infedeltà delusa, perdu.

La Didon, parodie.

Die Apoteche, *Der Rauchfangkehrer*, *il Congresso delle Lamie:* ces opéras Allemands sont perdus.

J'ai vu quelques morceaux *buffi* (comiques), échappés par hasard à l'incendie, écrits dans le genre italien. On y remarque une teinte de style comique et napolitain, preuve que, si *Haydn* eût cultivé ce genre là, il eût pu rivaliser avec *Gasmann* et avec ses autres compatriotes les plus célèbres. Voilà tout ce que je pouvais vous dire de la musique théâtrale de *Haydn*, sans courir le risque, en portant des jugemens en l'air, de devenir flatteur ou injuste. Ne voulant être ni l'un ni l'autre, contentez-vous aussi de cela. Dans ma première, je serai plus prodigue des louanges, qu'une plume, plutôt juste qu'amie, lui a accordées dans celle-ci avec parcimonie.

Adieu.

IX.

Vienne, 28 Février 1809.

... *Ubi plura nitent in chartâ non ego paucis*
Offendar maculis.

HORACE.

Quelques défauts ne terniront point à mes yeux l'éclat et les beautés nombreuses d'un ouvrage.

Venez, mon ami; vous avez trouvé *Haydn* surprenant dans sa musique instrumentale, vous l'avez jugé *estimable* au théâtre, la voix de son talent vous appelle maintenant au sanctuaire, où

La gloria di Colui che tutto muove;

la gloire de Celui qui anime tout, l'embrâse et le transporte, au point de le remplir d'un divin enthousiasme et de lui faire entonner des cantiques solennels et pleins de feu, dans lesquels il prodigue tous les trésors de l'art, en l'honneur de l'Être qui donne le génie. Rien de plus juste que les louanges et les censures dont ses messes ont été l'objet en même temps. Grâce à son originalité, il les a revêtues de tant de charmes et en général de tant de magnificence, qu'elles excitent l'étonnement quand on les entend exécuter. Les défauts qu'on y rencontre peuvent être considérés, pour ainsi dire, comme accidentels, n'atteignant qu'une petite partie de ces productions où est empreinte d'ailleurs une beauté parfaite qui en fait le caractère distinctif et principal. Ce sont les formes exagérées de *Michel-Ange*, les faux jours de *Rubens*, ou les vêtemens lévantins et vénitiens des soupers de *Paul*, que le sévère critique ne peut admettre dans une histoire de J.-C., mais qui n'ôtent rien de leur effet merveilleux à ces grands et admirables tableaux, et qui ne peuvent, en voilant la majesté, l'empêcher d'y primer en souveraine. Un grand nombre de ces messes sont exécutées dans les églises de l'Allemagne et servent de modèle aux compositeurs modernes, depuis environ trente ans. Le prince *Esterhazy* en possède d'autres, qui sont autant de chefs-d'œuvre.

Dans ces compositions, l'imagination haydinienne n'est plus liée par le dialogue ni par l'impérieux arrangement des mots, comme dans la musique théâtrale, où il était forcé, pour ainsi dire, de combattre avec un seul bras; mais son esprit étant libre et animé seulement par l'affection qui le guide, il parcourt à loisir les champs de l'invention et y étale ses richesses.

Pour faire comprendre à quel point de perfection notre *Haydn* éleva son genre de composition, permettez-moi de vous mettre sous les yeux, d'une manière succinte, l'état dans lequel se trouvait la musique d'église, lorsque *Haydn* y consacra ses études et s'y livra sérieusement.

On voit, dès les premiers temps, les payens, et même avant eux, les hébreux, mêler la musique aux cérémonies religieuses de leur culte. Nous devons à cet usage la connaissance du chant grec si imposant et si beau, appelé *Grégorien* et *Ambroisien*, parvenu jusqu'à nous, dépourvu de mètre et de mesure et selon l'opinion de plusieurs, destiné à la louange des fausses divinités, avant d'être adopté dans les églises pour y célébrer les grandeurs du vrai Dieu. Les règles du contrepoint ont été réunies pour la première fois par *Guido* d'*Arezzo* dans son *Micrologo* (gloire que plusieurs lui ravissent pour l'attribuer à *Franco* qui a écrit après lui,) et l'usage en ayant été

facilité par le moyen de la solmisation, composée par ce moine, vers l'année 1032; cette méthode de solmisation fut aussi bientôt adoptée pour la musique d'église, qui depuis cette époque, jusqu'à *Palestrina*, c'est-à-dire en 1570, n'a été qu'un composé de sons harmonieux, presqu'entièrement dénués de tout chant capable de frapper l'oreille. En 1400, et pendant la moitié du siècle suivant, les *maestro* prenaient un thême populaire et connu, ordinairement du chant grégorien, y entremêlaient des *fugues* et des *divertissemens* avec lesquels on composait le chant de la messe entière. S'étant lassés de cette méthode et voulant s'élever au-dessus de la coutume, se distinguer et rendre en même temps leurs compositions plus grâcieuses et plus agréables, quelques *maestro* choisirent parmi les chansons profanes, les plus connues pour en faire le thème de leurs messes. On en composa plus de cent seulement sur celle *dell'Uomo armato* (de l'homme armé.) Aussi tous se précipitant d'extravagance en extravagance, il y eut enfin un auteur qui fit une messe avec un jeu de dés, c'est-à-dire qu'il réglait sa composition d'après certaines combinaisons, tirées des numéros qui résultaient des dés jetés au hasard. Une musique de cette espèce était une harmonieux problême acoustique, évident, clair à l'œil, si l'on veut, mais indéfinissable pour

l'oreille, un véritable galimathias dépourvu d'idées intelligibles, un bruit très savant, ne disant rien à l'âme et ne pouvant rien lui dire. Enfin parut *Palestrina;* cet immortel génie, auquel on doit la mélodie d'aujourd'hui, secoua le joug. Versé comme il l'était dans sa science, il lui fut facile de simplifier, d'épurer, d'ennoblir l'harmonie. Il admit un chant sévère, il est vrai, dans le contrepoint, mais tout à la fois touchant, soutenu et naturel. Plusieurs compositeurs suivirent son exemple, entr'autres, *Nanini*, *Benevoli*, *Rossi*, *Carissimi*, *Allegri*, le vieux *Scarlatti*, etc., qui affermirent l'heureuse révolution opérée dans la musique d'église et dont nous ressentons encore les bons effets.

Le beau véritable ne vieillit jamais. J'ai entendu à Saint-Pierre de Rome de la musique sacrée de *Palestrina*, délicieuse, et qui semble composée d'hier. Cette révolution alla plus loin par la suite, lorsque vers la fin de 1500, les compositeurs de musique sacrée se prirent à jeter sur leurs productions une légère teinte de profane, enlevée au genre dramatique, qui, bien que fils du genre sacré, était devenu, par ses progrès, plus indépendant et plus varié, et s'emparait de tous les esprits. A l'instar de la musique théâtrale, on ajouta des accompagnemens d'instrumens aux chœurs; c'est, dit-on, *Agguzani*,

romain de naissance, maître de chapelle, qui fit entendre le premier des Psaumes avec accompagnement d'orchestre, auxquels il avait donné le titre de *Psaumes concertans;* cependant on conserva encore le style *fugué* à l'église et au théâtre, jusqu'au dix-huitième siècle.

Vers le milieu de ce dernier, *Durante capo-scuola* (chef-d'école) essaya d'exprimer le sens des paroles, et il se mit à la recherche de mélodies agréables qui pussent le rendre, précisément, comme l'on a coutume de faire au théâtre. A son exemple, presque tous les *maestro* de ce temps sacrifièrent aux grâces et au sentiment, dans les messes, dans les psaumes et dans les hymnes; mais tous, surtout en Allemagne, surent y conserver ce verni de style *fugué*, sévère et pathétique, que l'on croyait propre à tracer une ligne de démarcation entre la musique sacrée et profane. Cela ne se passa pas ainsi en Italie. Les *maestro* adaptèrent si bien le style théâtral aux chants du sanctuaire, qu'il ne fut plus possible de distinguer un genre de l'autre; et au lieu de donner des lois, comme cela avait déjà eu lieu au dix-huitième siècle, l'église en reçut du théâtre. Si l'on en excepte une *fugue* au *cum Sancto Spiritu*, après l'année 1770 on n'entendit plus que

Cantare in su la cetra il miserere,
E con stile da farsa e da commedia;

chanter sur la harpe le Miserere, *d'une manière burlesque et comique.*

Ainsi poétisait, cent années auparavant, le plaisant *Salvator Rosa*, ce qui prouve que l'abus était très ancien, mais qu'il n'était pas généralement adopté comme de nos jours. Les *trios*, les *duettinos* et même les *récitatifs* du théâtre et les *rondò* avaient pris place au chœur, au grand scandale des oreilles chrétiennes. *Benoit* XIV espéra faire cesser cet abus par une bulle, en abolissant les instruments à vent, excepté l'orgue, mais le mal ne provenait pas de ceux-ci; il existait dans la mélodie seulement, qui ne changea point et qui fut également accompagnée des violons. *Mariani*, homme d'un grand savoir, maître de chapelle du dôme de *Savona*, travaillait, depuis environ vingt ans, à un ouvrage classique sur la mélodie où il aurait voulu fixer les genres différens qui la concernent. Il y donnait des règles sûres pour composer de belles cantilènes, dans chacun de ces genres; il y indiquait les termes où devait se borner l'expression musicale, où elle puisait sa source, et il enseignait le moyen de s'en servir; ouvrage trop important pour qu'il manque à la science musicale. Malheureusement pour l'art, il termina sa carrière avant de l'avoir achevé; ses manuscrits tombèrent entre les mains du célèbre père *Sacchi*, retranché aussi du nombre des vivans et

enlevé aux muses il y a quinze ans, ce qui fait qu'on n'a aucun autre renseignement sur cet ouvrage.

Il fallut peu de temps à *Haydn* pour remarquer la sécheresse de la musique sacrée des anciens, et le luxe d'ornemens prodigués à celle des modernes Italiens, comme aussi le genre monotone et pauvre d'expressions de celle de ses compatriotes. Pour obvier à ces inconvénients, il se créa une méthode à lui et toute neuve, par laquelle il ne déroba rien, ou du moins peu de chose, à la mélodie théâtrale, et où il sut conserver dans la pureté de l'harmonie, une partie des qualités de l'école classique. Il réunit aussi à un accompagnement d'orchestre travaillé, des cantilènes brillantes, grandioses, graves, solennelles, et, lorsque le sujet le demandait, ces cantilènes étaient tendres, religieuses, pleines de dignité et d'âme, parsemées ça et là de graces et de fleurs. *Sammartini*, qui l'avait devancé en cela, comme vous avez dû le voir d'après les passages de *Burney*, cités dans ma quatrième lettre, fut aussi en butte aux mêmes critiques que *Haydn*, qui était tombé le premier dans les erreurs dont je vous parlerai plus loin. Cependant la méthode de *Haydn* a si heureusement allié dans ses messes le sévère au délicieux, le classique et le religieux à tout ce qui n'est qu'imagination, que ce mélange produit un tout ravissant qui sert à les caractériser.

Je veux vous faire juger de leur effet, en vous racontant ce qui m'est arrivé à Vienne en 1799, où j'étais malade de la fièvre. J'entends un jour carillonner dans une église voisine de ma maison; l'ennui s'étant emparé de moi, je me lève et me rends à l'église pour y entendre un peu de musique. Ce jour était la fête de Sainte-Anne, et on devait exécuter dans cette église dédiée à cette sainte, une messe de *Haydn*, celle en *si* que je ne connaissais pas. A peine est-elle commencée que je sens mes muscles se tendre; immobile d'enchantement, j'écoute cette divine musique : bientôt un feu intérieur m'embrâse, mon corps est inondé d'une sueur dont le résultat fut de me débarrasser la tête d'un grand poids. Un contentement étrange remplit mon âme, et la messe étant terminée, je sortis de l'église bien portant : la fièvre, qui m'avait déjà visité deux fois, disparut complètement. Vous savez que la musique entrait dans l'hygiène des anciens; de là viennent ces vers de *Salvator Rosa :*

So che di Creta discacciò Talete
La peste colla musica, e Peone
Guaria le malattie gravi e segrete.

je sais que Thalès chassa la peste de Crète avec la musique, et que Péon guérissait, par le même moyen, les maladies graves et secrètes.

Mais les modernes n'en font usage, que pour guérir la piqûre de la Tarantule, et cela, parce qu'ils lui attribuent moins de vertu. Je ne m'en étonne pas et même ce doit être ainsi, car la musique des anciens était d'un genre tout différent; je vous en parlerai peut-être dans une autre de mes lettres.

Cependant la musique moderne se vante aussi de quelques prodiges semblables, permettez-moi à ce propos une petite digression.

Haller raconte qu'un harpiste, condamné à mort par *Amurat IV*, fit pleurer le cruel musulman et obtint sa grâce en jouant de son instrument. Tout le monde sait que les fureurs de *Henri III*, de Danemarck, étaient provoquées et appaisées par les sons d'une harpe. Le docteur *Testa* de Ferrare appliquait la musique à l'hydrophobie et *Desault* l'employa avec succès. Vous trouverez d'autres exemples de ce genre dans l'Encyclopédie à l'article musique. Je mets au nombre des faits miraculeux de la musique, celui de *Farinelli* dont le chant persuada à *Philippe IV*, roi d'Espagne de se faire raser et d'endosser des vêtemens, chose à laquelle il n'avait pas voulu consentir pendant plusieurs mois. Et cette autre belle aventure racontée par *Burney*, du même *Farinelli*, lorsqu'il a chanté dans un même opéra à Londres avec *Senesino*, artiste

aussi célèbre et aussi savant que lui; la voici : Ces deux virtuoses ne s'étaient jamais entendus chanter ni l'un ni l'autre; par un de ces coups imprévus du hasard, ils se trouvèrent à remplir chacun un rôle dans un opéra connu de tous les deux. Le rôle de tyran tomba en partage à *Senesino*, et celui de héros malheureux à l'autre. *Farinelli* chante le premier et avec tant de charme et d'expression, que *Senesino*, en scène avec lui, oublie son rôle de tyran; transporté hors de lui-même, il court vers *Farinelli*, le serre dans ses bras, l'embrasse à plusieurs reprises en versant des larmes de tendresse, et offre au public ému et ravi un spectacle nouveau et délicieux, qui le dédommage amplement de l'intérêt du drame, complètement tombé par cette échappée romanesque.

Que dire de la célèbre aventure du violon *Stradella?* Poursuivi à mort par un assassin, qu'un gentilhomme de Venise, irrité contre lui, avait expédié à sa recherche, il est rejoint à Rome pendant qu'il exécutait un *concerto* dans une église. Aux charmes du puissant archet le sicaire sent tout-à-coup sa férocité ordinaire s'adoucir, sa main se désarme; et au lieu d'ôter la vie à ce nouvel Orphée, il s'approche amicalement, l'embrasse et lui fait connaître le danger auquel il a été exposé. Cet événement a été plusieurs fois

consigné dans des recueils de petites histoires, et, selon l'habitude de ceux qui écrivent, bien dénaturé dans ses détails. Mais le fond de l'histoire est tel que je viens de vous le raconter.

Enfin la musique turque d'aujourd'hui fait aussi des merveilles. Une preuve seule vous en fera juger. Lorsqu'en 1637, *Murad IV* prit d'assaut la ville de Bagdad, ce féroce vainqueur ordonna l'extermination de tous les habitans. On avait déjà commencé l'exécution de la cruelle sentence, quand un Persan demanda à grands cris, à être conduit devant l'empereur turc, avant d'être mis à mort; il assurait qu'il avait quelque chose d'important à lui communiquer.

Arrrivé en présence de *Murad*, *Scakculi* (tel était le nom du Persan) s'écria : « Seigneur, n'ensevelis pas avec moi un art dont le prix équivaut à ton empire ! Permets-moi de te faire entendre les accens de ma voix et les sons de ma harpe, et puis ordonne ma mort, si tu le peux ! » — Le délai demandé lui ayant été accordé, *Scakculi* commença à faire résonner sous ses doigts les cordes de cet instrument, et à improviser un petit roman sur le massacre de sa patrie. *Murad* fut tellement touché de ce chant, qu'il se mit à pleurer, fit arrêter l'effusion du sang, pria le virtuose de le suivre, lui assigna un traitement, et le combla des plus grands honneurs. *Scakculi* mourut dans

un âge avancé à Constantinople, et le premier il apporta chez les Turcs la musique persanne, la seule dont ils font encore usage; et, malgré ses prodiges vantés, je désire que

Il ciel ne scampi ogni fedel cristiano,

le ciel en préserve tous les fidèles chrétiens.

Ce serait perdre son temps que de citer d'autres exemples pour prouver l'effet de la musique même moderne, il suffit d'observer les petits enfans dans les langes. Pleurent-ils, la mère se met à chanter, l'enfant s'apaise, écoute et sourit aussitôt. La nature se montre partout la même; mais à l'appui de mon assertion je veux encore vous raconter deux anecdotes : l'une me concernant, l'autre plus importante et bien connue à Rome.

Dans les premières années de ma jeunesse j'allai une fois, pendant les fortes chaleurs, en compagnie d'une troupe joyeuse d'amis, chercher un air frais et pur, au sommet d'une haute montagne du *Lario*. Parvenus, au point du jour, à la moitié de la route, nous rencontrâmes, près d'un hameau de bergers, un troupeau considérable de brebis qui allaient au pâturage. Un des nôtres, joueur de flûte assez distingué, et qui portait toujours son instrument dans sa poche, s'assit sur une pierre et dit en plai-

santant : Je vais faire le *Coridon* et le *Ménalque ;* voyons si les agneaux de Virgile m'écouteront. Après avoir dit cela, il se mit à jouer. A peine les brebis et les chèvres, qui s'en allaient la tête basse l'une après l'autre sur la hauteur, ont-elles entendu les préludes, qu'on les voit relever leurs têtes, et, par un mouvement prompt et simultané, se retourner toutes à la fois du côté d'où part le son. L'instant d'après, elles entourent le virtuose et s'arrêtent pour l'écouter. Il cesse de jouer : le troupeau ne bouge pas. Le bâton du berger force les brebis qui étaient près de lui, à poursuivre leur chemin ; mon ami fait de nouveau résonner ses accens mélodieux, et l'auditoire innocent revient sur ses pas et l'entoure comme la première fois. Le berger s'impatiente, fait jouer sa houlette sur les pauvres bêtes ; ce sont de véritables buches. Nous, stupéfaits, de nous écrier d'une voix unanime : l'histoire d'*Orphée* n'est pas une fable ; la voilà renouvelée. Le gardien grossier entre en colère, siffle, frappe, lance avec force des pierres aux malheureuses *dilettanti*, qui reçoivent les coups sans se mouvoir ; enfin il est obligé de prier notre *Amphion* de faire cesser l'enchantement, en cessant de jouer. Notre ami se rend à ses désirs, et les brebis reprennent leur chemin, mais ce n'est pas sans quelques pauses, et sans retourner la tête, chaque fois

qu'elles entendaient de loin résonner le délicieux instrument. Je prie les admirateurs de musique grecque de remarquer, que notre virtuose jouait un *air* tout-à-fait moderne; les brebis certainement ne sont pas si savantes pour avoir un goût prononcé. Elles suivent l'instinct naturel qui les porte à goûter un plaisir physique, base principale de la musique. Lisez dans *Raynal* (Hist. pol. et phil., tome IV, livre XI) les effets de la musique européenne sur les Nègres. Les voyageurs revenant des Indes vous parleront en détail de son influence sur les serpens.

Une autre anecdote vient aussi à l'appui de ma proposition sur la musique moderne, qui, quand elle est bien exécutée, peut opérer un entraînement assez puissant dans celui qui l'écoute, pour lui faire perdre la conscience de lui-même.

On représentait sur un des premiers théâtres de Rome, l'*Artaxerse* de *Métastase* dont la musique est, je crois, de *Bertoni*. Le rôle d'*Arbace* était rempli par un célèbre chanteur; c'était, si je ne me trompe, le fameux *Pachiarotti*. A la fameuse scène du jugement le *maestro* avait mis quelques pauses aux instrumens après les mots : « *eppur sono innocente* » (et cependant je suis innocent). L'action, la musique, l'habileté et l'expression du chanteur avaient transporté hors

d'eux-mêmes tous les auditeurs. Après ces touchantes paroles, *Pachiarotti* s'aperçoit du silence trop prolongé de l'orchestre, et se retournant vers le chef, il lui dit avec un peu d'humeur : — Eh bien ! que faisons-nous ? — Celui-ci comme revenant d'extase, lui répond en sanglotant, et avec la plus grande naïveté : — Nous pleurons. — En effet tout l'orchestre, entraîné par ce charme séduisant, s'était oublié, restait là immobile, écoutait et pleurait.

Mais revenons à notre *Haydn*. Ses messes sont empreintes d'une douce sensibilité : le thème en est brillant, mais non pas exempt de dignité ; le style noble, plein de feu, de nature à satisfaire les âmes. Les *amen* et les *alleluia* respirent vraiment la joie, et sont d'une vivacité sans égale. Si, par fois, un passage offre un caractère trop gai et trop profane, il sait, par le moyen d'accords savans et éclatans lui donner une teinte de gravité, afin d'en voiler un peu la joie mondaine. Si vous en voulez juger, examinez attentivement sa messe à *quatre* voix en *si*. Les *Agnus Dei* sont ordinairement très tendres. *Hiller* cite celui de la messe n° 4, comme le *nec plus ultrà* de la beauté. Ses *fugues* diffèrent infiniment de celles de beaucoup d'autres *maestro*, où l'on voit, aurait dit Pline, *multa ex industriâ*, *pauca ex animo*, (que plusieurs sont filles de l'esprit et peu

du coeur). Elles sont faites au moule, elles respirent un air de majesté et d'allégresse, et dénotent un coeur fervent et plein du Dieu qu'elles exaltent. Ordinairement il semble que les compositeurs de musique sacrée cherchent à faire étalage de leur travail et de leur savoir, au lieu de les cacher soigneusement, comme l'exige l'inspiration, fleur précieuse des beaux-arts. C'était la gloire qu'ambitionnait le célèbre *Titien*, dans les tableaux duquel on ne découvrait pas l'ombre d'étude. En agissant d'une manière opposée on fait un métier de l'art, et de l'artiste un manoeuvre. *Haydn* ne le comprenait pas ainsi; sans compter les artifices qu'il a employés dans sa musique instrumentale, dont j'ai déjà parlé; dans ses messes, il en mit un en usage que je vous ai indiqué dans ma troisième lettre, mais dont il n'est pas l'inventeur. Cependant personne n'a su s'en servir mieux que lui, si ce n'est *Paesiello*, entre les mains duquel cet artifice prend un caractère spécial, et forme, pour ainsi dire, la base de son style. *Chérubini* ensuite l'a adopté, lui aussi, dans ses ouvrages, *Grétry* en a fait une loi dans ses mémoires, même avant eux.

Biffi, maître de chapelle de Saint-Marc à Venise, s'est rendu célèbre par l'emploi d'un moyen semblable, vers le commencement du siècle dernier. Après lui, *Caldara*, *Hasse*, *Reüter*,

Handel, *Jomelli*, *Gasmann*, *Gluck*, sans parler des autres, s'en étaient aussi servis, et enfin, il y a un Psaume, *Laudate* de *Colonna*, composé dès l'année 1673, où l'on en voit un exemple remarquable. Aussi n'en doit-on pas plus attribuer l'invention à *Biffi* qu'aux autres. Voici en quoi consiste cet artifice; à choisir d'abord un thème agréable et à l'adopter comme motif caractéristique de tout le morceau. Quelquefois, au lieu d'un motif, on prend une jolie *cadence* que l'on répète souvent dans le courant de la composition. On ne saurait s'imaginer combien cette imitation des mêmes passages est propre à répandre sur l'ouvrage un caractère d'unité, un agréable coloris, une suave harmonie, qui satisfont également les sens et l'esprit. Cependant il faut vaincre des difficultés, pour se servir avec succès de ce moyen. Il y a une manière de varier à propos ces imitations, sans laquelle elles produisent la monotonie au lieu de l'unité et du plaisir.

Dans l'*ouverture des deux Journées* de *Chérubini*, on est frappé du caractère de singularité dont est revêtue cette *cadence;* l'auteur l'a fait de nouveau entendre dans le *trio* du premier acte, puis encore dans un autre *air*, et ensuite au *final;* et chaque fois qu'elle revient, on l'entend toujours avec un nouveau plaisir. Ce passage dominant est tellement répété dans la

Frascatana de *Paesiello*, qu'il a suffi pour composer seul le premier *final;* de même le *maestro*, d'un seul motif, tira l'admirable *Quartetto* des *Zingari in fiera* (Bohémiens en foire); et celui, si surprenant de beauté, de la *Molinara* (meunière). *Haydn*, dans ses messes, indique d'abord à peine son motif, que l'on reconnaît à une teinte gracieuse; ensuite, quand il est rappelé, il accourt revêtu d'une plus grande force, et c'est réellement alors quelque chose de délicieux.

Mais au milieu des brillans éloges qu'obtinrent, à juste titre, les messes de *Haydn* des plus grands connaisseurs d'Allemagne et des journaux littéraires de cette nation savante, se glissèrent aussi quelques sévères censures, et, à dire vrai, en partie fondées; cependant la plus forte de toutes, à mon avis, n'est pas soutenable.

C'est vous, mon ami, que je constitue juge dans un procès si important; prenez votre place au tribunal, écoutez l'accusation et la défense, et prononcez.

On reproche à *Haydn* d'avoir ruiné le genre de musique sacrée depuis longtemps reçu de tous les compositeurs; mais ce genre était déjà tombé en désuétude en Italie, comme je l'ai dit plus haut; et en Allemagne on avait adopté un autre genre qui, sans être *fugué*, faisait peu de cas de la mélodie et donnait à peine quelque atten-

tion à l'expression des paroles et des sentimens. Ce genre ne consistait qu'en une surabondance d'accords et une certaine agitation dans l'orchestre qui, étant prolongée, semblait un arpège soutenu. *Reüter* avait le premier par nécessité créé ce genre. Si la monotonie ennuie, à plus forte raison le genre en question était-il fastidieux. S'il faut entièrement bannir les idées agréables de l'église, ce genre était bien canonique; si enfin la musique sacrée ne doit pas toucher le cœur, si elle ne doit réveiller dans l'âme d'autres sentimens que celui du respect et parfois de la crainte, ce genre était parfait. Mais d'abord je demanderai à ces *Pacômes* de l'harmonie, à ces rigoristes de profession, (car la musique a aussi ses jansénistes), pourquoi la sainte Eglise a-t-elle mêlé la musique à ses chants, et avant son établissement, pourquoi le sage *Salomon* l'avait-il mise en usage dans le temple? Ce n'était certainement pas pour un autre motif que celui de provoquer l'exaltation des sentimens religieux dans le cœur des fidèles, assemblés en ce lieu pour y adorer et louer l'Être suprême. *Salomon* espéra donc, et il ne se trompa pas, pouvoir parvenir à ce but, en ajoutant la puissance de la mélodie à celle des paroles.

Cela posé, celui qui examinera attentivement les écrits poétiques du plus saint, du plus ancien, du plus sublime compositeur d'hymnes

sacrées, je veux dire du Roi prophète, y remarquera nécessairement, çà et là, les élans de sa joie si pure et de sa noble et si juste fierté en chantant les louanges du Créateur. Les flammes ardentes d'un si tendre amour, dont ces cantiques sont empreints, nous aideront aussi à comprendre de quelle harmonie joyeuse, tendre, en même temps énergique, majestueuse, pleine de feu, de grâce et d'expression, les voûtes de ce temple ont dû souvent retentir. Celui qui n'admettrait pas cela, serait obligé de prouver que ce sublime auteur, cet auteur inspiré, compositeur des vers et de la musique, avait adapté aux paroles une mélodie qui ne leur était pas propre, ce qui porterait à supposer ce grand prophète, supérieur à *Pindare* et à *Homère*, par la beauté des images et l'énergie de ses expressions, capable de l'absurdité la plus insensée, et par cela même au-dessous du moindre compositeur de notre temps. On en peut dire autant de la musique des *Emans*, des *Asaph* et des autres *maestro* du temple. Je ne puis pas non plus me rendre à l'opinion de ces trapistes qui accordent généreusement à la musique d'église la gravité et les gémissemens. Nous trouvons des chants joyeux dans le chant Grégorien comme dans l'Ambroisien et le Grec; et dès que toutes les affections de l'âme sont susceptibles de s'émouvoir selon les

objets de nos méditations, je ne comprendrai jamais pourquoi l'on veut entendre, dans l'église, les chants et l'accompagnement du *Miserere* ou du *Tantum ergò*, quand le souvenir du fait que l'on exalte, ou la solennité que l'on célèbre, nous portent à entonner l'*Hosanna*, le *Benedicite*, le *Jubilate*, le *Plaude Sion* ou l'*Alleluia*. — Unissez vos gémissemens à celui du Psaume, s'il gémit; s'il loue Dieu, chantez aussi les louanges de Dieu, — a dit Saint Augustin, ce qui sert d'appui à mon assertion.
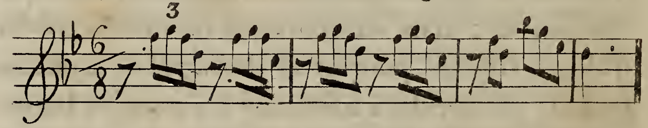
Ils conviennent que le chant du *Gloria* doit différer de celui du *Stabat Mater*, mais ils veulent que les accompagnemens soient lourds et sans rien d'idéal, rien de séduisant, accablés seulement d'harmonie et couverts de cette teinte de sévérité qu'ils ont adoptée exclusivement et jugée convenable à tous les morceaux de musique d'église; puis par une contradiction ridicule dans certains cas ils permettent au poète d'être gai et vif, mais ils ne l'accorderont au *maestro* qu'à demi. De là vient naturellement la rupture manifeste des rapports qui doivent exister entre leurs compositions, et par conséquent le contraste que présente la vivacité des paroles, la mélodie de la partie chantante, et la monotone pesanteur de la partie instrumentale; aussi le but où tend la musique sacrée est complètement manqué. Ce

but, je l'ai déjà dit, est de produire, par l'exaltation de l'âme fidèle des affections propres à la faire entrer dans l'esprit de la fête qu'on célèbre.
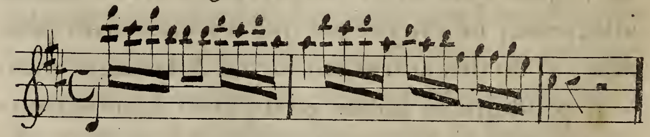
Il ne faut pas certainement mêler les chants profanes aux chants de la musique d'église, ni adopter ce genre badin que saint Jean-Chrysostôme appelait du nom de musique prostituée, lorsque l'ange des ténèbres voulait jouer le rôle de maître de chapelle, même dans le lieu saint. Mais ce genre délicieux, plein d'une noble vivacité, tendre, joyeux, quand le sujet l'exige, tant dans la partie vocale que dans la partie instrumentale; ce genre, que la modération, partage du beau et du bon, accompagne, ne sera jamais, à mon avis, défendu aux compositeurs, puisque la sainte Église a jugé à propos de mêler le chant et les instrumens à ses cérémonies. On ne doit donc pas condamner, mais au contraire on doit combler d'éloges *Haydn*, pour avoir dédaigné ce style imparfait, et cherché à identifier les notes et les paroles déjà approuvées par l'église, pour célébrer la gloire de Dieu. Il est impossible d'entendre le jour de Pâques un *Gloria* de *Haydn* et de sortir de l'église sans avoir l'esprit plein d'une sainte allégresse; ne croyez pas que les messes du père *Martini* ou des autres *maestro* d'Allemagne puissent produire le même effet, avec leur harmonieuse et savante monotonie; je les en défie. Je

ne doute pas, monsieur le juge, qu'avec la raison et le goût dont la nature vous a doué, vous ne soyez prêt à justifier *Haydn* de l'accusation de coupable novateur, et à prouver, au contraire, l'heureuse révolution qu'il a opérée dans la musique sacrée.

Mais le procès n'est pas terminé, et si *Haydn* a triomphé, comme je l'espère de la plus forte inculpation, il ne triomphera pas des autres accusations. Le genre de *Haydn*, étant même admis, on l'accuse encore de n'avoir pas exactement suivi le sens des paroles, d'avoir mêlé tous les genres et d'avoir employé des passages et des rhythmes indignes du sanctuaire. En effet, dans un *Dona nobis pacem*, d'une de ses messes, on trouve, pour motif principal, six fois répété, cette plaisanterie, dans un mouvement *fugué :*



Dans un *Benedictus*, après plusieurs jeux d'orchestre, il rappelle, maintes fois, cette idée d'un mouvement *allegro :*



On trouve absolument la même pensée dans un air *Buffo* (comique) d'*Anfossi*, où il figure à merveille, parce qu'il est à sa place. Je pourrais vous citer d'autres passages d'une semblable inconvenance, mais je pense que ceux-ci vous suffiront.

Schubarts, dans son ouvrage sur l'Esthétique de la Musique, a le courage de parler de la manière suivante de la musique de *Haydn* à la page 79.

« Son style est plein de feu, nourri et noble, « et on remarque surtout la gaieté de ses *allegro* « et de ses *amen*. Cependant on y reconnaît par « fois aussi un penchant au goût Autrichien, lors- « qu'il veut broder ses messes. Elles sont trop « surchargées de ces ornemens frivoles qui en af- « faiblissent l'effet. Cette suite de riens ressemble « assez à l'habit bigarré d'Arlequin, et gâte le style « de la musique sacrée. » Ajoutez à cela ses *Kyrie eleison* en temps de six-huit et des *fugues* aussi du même temps. Cette mesure gaie et grâcieuse ne convient pas du tout à l'état dans lequel doit être une personne qui, pénétrée d'un sentiment pieux et douloureux, implore avec la ferveur de la componction pardon et miséricorde. Dans le *Kyrie*, les *fugues* en temps de six-huit paraissent, quand le mouvement est trop vif, tout-à-fait d'un genre comique. Aussi, le rigoriste *maestro*

Albrechtsberger, conseillait-il avec raison à ses écoliers d'éviter des originalités semblables, que l'on pouvait à peine passer à *Haydn*, comme au sévère Caton l'*equitare in arundine longá*, seulement parce que c'était *Caton*. On a encore de *Haydn* un *Qui tollis* d'un style affecté et *anacréontique*, où le *maestro* ayant entrepris de dépeindre les péchés d'amour et d'intempérance, qu'il avait cru les plus communs aux hommes, a mis en usage un style délicieux et séduisant, au moyen duquel il espérait produire un contraste d'un grand effet au *Miserere nobis*, d'un style pleurant et bien grave. Cette peinture profane des péchés que l'on pleure dans le *Qui tollis*, dénature cette prière, et imprime au morceau plutôt le caractère d'un souvenir criminel que d'une véritable contrition. Le *Dona nobis pacem*, de la même messe, respire une joie excessive, et pourrait s'assimiler au transport de joie auquel s'abandonne une personne qui a obtenu ce qu'elle sollicitait. Ces critiques sont justes, et surtout celle qui a pour objet la mesure, le mode et les broderies peu propres au sujet. C'est en vain qu'on essaie de l'excuser en disant que les idées et les passages de *Haydn*, dans ses messes, ne sont ni profanes ni déplacés; mais que tout l'inconvénient dérive de la vivacité du mouvement qu'il emploie souvent, en adoptant les mesures à trois-quatre

ou à trois-huit, qui rappellent naturellement à ses auditeurs, la *valse*, le *menuet* et la *contre-danse.* Par cette manière de l'excuser on confirme encore l'accusation. Il existe dans la nature des expressions, je dirai presque organiques, qui sont les mêmes chez tous les peuples. Ainsi la joie accélère la circulation du sang, nous fait tressaillir et bondir, et elle exige un mouvement *presto*. La tristesse au contraire abat l'esprit et le corps, ralentit le cours des humeurs et nous demande un mouvement *largo*, comme le contentement s'exprime par le mode *majeur*, et la peine par le *mineur*.

Ainsi, si *Haydn* a employé mal à propos les tems ou les mouvemens *allegro*, quand l'expression du sentiment exigeait les mouvemens *lento*, c'est à tort; et la seule excuse valable à alléguer pour de telles fautes, rares chez les grands hommes, est celle qu'en donne *Quintilien : Magni sunt homines tamen* (les grands hommes sont toujours hommes). Aussi *Plutarque* nous conseille-t-il de ne pas considérer les ouvrages des grands auteurs, comme des temples, où il faille vénérer tout ce que l'on voit. *Haydn* cherchait à pallier ces licences, qu'il reconnaissait pour telles, en disant que quand il pensait à Dieu, il se le représentait toujours comme un être infiniment grand et infiniment bon, et cette dernière

perfection, disait-il, le remplissait d'une si grande confiance et d'un tel contentement, qu'il aurait volontiers donné au *Miserere* même un mouvement *allegro*. Cette raison justifie son cœur et fait honneur à sa belle âme, mais n'excuse pas son esprit; car Dieu est bon, mais il est juste; miséricordieux mais redoutable. Aussi serait-il à désirer qu'une main habile ôtât à ses belles compositions, de petits défauts qui sont, il est vrai, comme les taches du soleil, qui, bien qu'il en soit un peu obscurci, ne laisse pas d'être l'âme de l'univers et le plus brillant fils de la création.

Concluons et disons que les messes de *Haydn* sont d'un genre grand, neuf, délicieux et plein de sentiment; originales et très belles; mais elles pèchent quelquefois par le manque de rapport entre les parties. Aussi répéterons-nous à ses imitateurs et admirateurs après l'Italien satirique :

Chi vuol cantar, segua il salmista Ebreo,
Ed imiti Cecilia, e non Talia,
Dietro l' orme di Giobbe, e non d'Orfeo.

que celui qui veut chanter imite le psalmiste hébreu, sainte Cécile et non pas Thalie, qu'il suive les traces de Job au lieu de celles d'Orphée.

Haydn a, le plus souvent, agi de cette manière; aussi sa musique d'église lui a-t-elle acquis une nouvelle gloire, en ouvrant au génie et à

l'art un champ jusqu'alors inconnu. Ses messes sont au nombre de quatorze, et parmi celles-ci il y en a d'écrites *tempore belli*, qui respirent un enthousiasme guerrier.

Nous n'avons pas de Psaumes de lui, et cependant il était bien homme à en composer d'admirables. En Allemagne on ne célèbre pas les vêpres avec autant de pompe qu'en Italie; toutes les cérémonies religieuses se bornent presque à la messe, voilà pourquoi il ne s'est pas livré à ce genre de composition. Mais nous avons de lui plusieurs autres morceaux d'église fort beaux : un *Salve Regina* à quatre voix et un *Stabat Mater* avec chœur, un *Dies iræ* de la plus grande beauté; un *Te Deum*, quatre *repons* et autant d'*offertoires*.

Si *Haydn* n'avait composé que pour l'église, sa réputation serait également très étendue, mais c'était le premier symphoniste de l'Europe, et comme si cela ne suffisait pas à sa gloire, il est l'auteur de la *Création*; ce seul mérite lui assigne une première place parmi les génies de la musique, près des *Pergolesi*, des *Palestrina* et des *Durante*, et de tout autre compositeur distingué dans cette science.

Adieu.



X.

Baaden, 16 Août 1808.

Come dal grembo dell' antica notte
Il recente uscì fuor tenero mondo,
L'odon gli Dei cantar. Come la terra
Stupisse al nuovo sol, rare nel bosco
S'aggirasser le belve, et il pinto augello
Tra fronde ignote sospendesse il nido....

PINDEMONTE, *Lettre à Homère.*

Il chante le monde au berceau sortant du sein de l'antique chaos : les Dieux l'écoutent avec ravissement. Il chante, et la terre s'étonne à l'apparition du soleil nouveau, les animaux se répandent dans les forêts, et l'oiseau, aux couleurs variées, suspend son nid pour la première fois à des feuillages inconnus.

Vers la fin de ma dernière lettre je vous ai parlé de la *Création* comme de l'œuvre le plus

sublime de *Haydn*, et sans doute il mérite d'être considéré tel. Le dix-huitième siècle, qui fut le l'âge d'or de la musique, n'a pas produit d'ouvrage plus célèbre dans le genre *académique*, ni d'une plus haute importance. C'est le poème épique de la musique. Peu d'autres ouvrages de cette époque pourront braver les siècles à venir et vivre dans les souvenirs de la postérité. Le *Stabat Mater* et un intermède de *Pergolesi*, la *Bonne Fille* et la *Didon* de *Piccini*, le *Barbier de Séville* et la *Frascatana* de *Paesiello*, les *Horaces* et les *Curiaces*, le *Mariage secret* de *Cimarosa*, le *Don Juan* de *Mozart*, l'*Axur* de *Salieri*, le *Jules Sabino* de *Sarti*, l'*Iphigénie* de *Gluck*, l'*OEdipe à Colonne* de *Sacchini*, le *Miserere* et le *Veni Sancte Spiritus* de *Jomelli*, *Juliette* et *Roméo* de *Zingarelli*, les *Deux Journées* de *Cherubini*, le *Pater noster* de *Neümann*, *Debora* et *Sisara* de *Guglielmi*, la *Passion* de *Braun*, enfin aucune des productions les plus vantées de ce temps, ne parviendra jamais à surpasser la célébrité de cet ouvrage, qui, par la hauteur de la conception et par la richesse de l'invention, mérite d'être couronné comme le premier en ce genre. *Haydn*, plusieurs années avant de prendre un essor si élevé, c'est-à-dire en 1774, avait écrit un autre *oratorio*, intitulé *Tobie*, pour être admis dans la Société des veuves

de Vienne. On peut porter sur ce drame sacré le même jugement que j'ai exprimé ailleurs sur la musique théâtrale de *Haydn*. Cependant l'*oratorio* de *Tobie*, examiné même comme ouvrage dramatique, est supérieur à toutes les autres compositions sérieuses, écrites à cette époque dans le genre théâtral. Il y a des *airs* si bien conçus, quant à la mélodie, qu'on les dirait de *Traetta* plutôt que d'un compositeur allemand. Les récitatifs mêmes sont bien faits. On doit regretter que la poésie en soit si faible. Quelques-uns des choeurs annoncent ce dont *Haydn* devait être capable un jour. Il y a entr'autres, dans la première partie, un choeur triomphal qui ne laisse rien à désirer. En général on voit cependant qu'alors dans les sujets dramatiques *Haydn* s'attachait plus à l'imitation qu'à l'invention, et qu'il ne connaissait pas encore toutes les ressources de son génie. Peut-être après *Tobie*, *Haydn* n'aurait-il pas écrit d'autres *oratorios*, car en effet pendant plus de vingt ans, il n'en fit aucun ; mais dans une âge déjà avancé il conçut l'heureuse idée de voyager, et c'est à ses voyages que nous devons la *Création* et les *Quatre Saisons*, production qui serait aussi belle que la *Création* si elle n'eût pas été créée après cette dernière. Ce fut à Londres, comme il en sera parlé ailleurs, que *Haydn* eut l'inspiration d'écrire

cet *oratorio*, après y avoir entendu et étudié avec soin la musique pleine de gravité de *Handel*, destiné par la nature à chanter les louanges de l'Être suprême. C'est de *Handel* que *Haydn* apprit à s'élever par la puissance de son imagination jusqu'à la sphère des plus beaux génies, et à se rapprocher, autant qu'il est possible à notre intelligence, d'un but inaccessible à l'homme glorifiant la divinité. Parmi les qualités merveilleuses du génie de *Handel*, une surtout a toujours fait sur moi la plus vive impression, c'est que ses accompagnemens sont écrits seulement à trois parties, et cependant l'harmonie n'en est pas moins pleine. Remarquez que tout repose sur le premier violon et sur la basse, mais que dans ces accompagnemens il n'y a pas une note, qui, pour me servir d'une expression Napolitaine adoptée par *Gluck*, — *non tiri sangue* — (ne tire du sang). Vous saurez que *Handel* n'a pas toujours employé les instrumens à vent. C'est ce système que suivirent aussi *Pergolesi*, *Leo* et *Vinci*, et leur musique n'en est pas moins pleine d'harmonie. La simplicité et la force caractérisaient également leurs compositions. A aucune musique ne convient mieux qu'à celle de *Handel*, la définition du beau musical donnée par le célèbre *Galuppi*, qui consiste, disait ce maître savant, dans l'union de ces trois qualités : beauté, clarté et bonne modulation.

Maintenant on introduit partout des instrumens à vent; une surabondance d'accords et d'harmonie prétentieuse, et alors adieu la clarté, adieu la simplicité.

Non seulement il n'y a plus de nuances, mais la partie chantante en est accablée. Dans les ouvrages de quelques-uns à peine le moindre soupir de voix humaine se fait-il entendre, qu'aussitôt il est étouffé par le son aigu de la trompette, au grand préjudice et au grand détriment du spectacle et des acteurs; et c'est avec raison que le naïf *Berchoux* disait :

> Plus d'une Iphigénie et d'une Clytemnestre
> Sont mortes à vingt ans victimes d'un orchestre.

Haydn m'avouait qu'ayant entendu à Londres la musique de *Handel*, il en fut si frappé qu'il se remit à l'étude comme s'il n'eût rien su jusqu'à ce moment. Il médita chaque note et puisa dans ces *partitions* très savantes la quintessence du vrai grandiose musical.

L'*oratorio* inventé, en 1530, par saint Philippe de Néri, pour faire renaître à Rome la piété et la morale, par les innocens attraits de la musique, semblait avoir atteint la perfection entre les mains de *Marcello*, de *Hasse*, de *Handel* qui en composèrent de si profonds, de

si sublimes et en si grande quantité. Les *oratorios* écrits après ceux-ci, par d'autres célèbres compositeurs italiens, tels que la *Passion* de *Jomelli* et de *Zingarelli*, la *Destruction de Jérusalem*, par le même, *Debora* et *Sisara* de *Guglielmi*, etc., ne sont pas, à proprement parler, des *oratorios*, mais plutôt des drames tirés d'un sujet sacré. Ce qui constitue le vrai *oratorio*, est ce mélange de style religieux et *fugué* avec le style clair, parlant et idéal de la musique dramatique. Les *fugues*, les *chœurs*, dont le sujet est traité dans le style *fugué*, s'entremêlant avec les *airs*, avec les *duos*, avec les *trios*, sont indispensables dans une telle composition. Mais dans les *oratorios* des compositeurs modernes d'Italie, à peine trouve-t-on une *fugue* vers la fin, et encore tous ne l'ont-ils pas. *Handel*, au contraire, ainsi que *Marcello*, en ont presque à chaque scène. Les compositeurs allemands en font usage aussi dans des ouvrages semblables, comme *Gasmann*, *Neümann*, *Albreschtsberger*, etc. Il y en a une très belle dans la *Passion de N. S.* par *Metastase*, de *Salieri*, compositeur italien, qui a obtenu les plus grands éloges de la part de *Hasse* lui-même. D'après ces modèles, *Weigl* aussi dans son célèbre *oratorio* de la *Passion*, qui seul suffirait pour l'immortaliser, a fait, après eux, un heureux usage

des *fugues*. *Haydn* se proposa de suivre les traces de ces premiers compositeurs, mais comme celui qui imite n'est jamais imité, il chercha les moyens d'imprimer à ses ouvrages un cachet d'originalité. Il eut le bonheur d'avoir pour ami le baron de *Van-Swieten*, qui mourut conservateur de la Bibliothèque impériale de Vienne, homme très savant en musique, et même compositeur d'un certain mérite. Le baron avait observé que la musique, sans avoir un langage déterminé, par la raison qu'elle sait rendre à merveille les affections de l'âme, peut aussi colorer et peindre les images par l'imitation des effets anlogues. Je me rappelle un personnage qui appelait la musique une *peinture invisible*. Ce baron avait aussi remarqué que bien qu'on rencontre dans les productions des grands maîtres des traces de cette imitation, néanmoins cette carrière restait presque tout entière à parcourir, et il l'indiqua à *Haydn*. L'essai devait être un *oratorio* consacré uniquement au genre descriptif. *Haydn* répondit à cet appel, et voilà l'origine de ce chef-d'œuvre.

Handel vivait encore, et déjà le célèbre *Milton* avait composé les paroles d'un *oratorio*, intitulé la *Création du Monde*, paroles que ce compositeur devait mettre en musique. Quant à la raison qui en empêcha l'exécution, je l'ignore.

Tout ce que je sais, c'est que du texte de *Milton*, l'Anglais *Lydlei* tira un second *oratorio* dont les paroles furent communiquées à Londres par *Salomon* à *Haydn*, qui les emporta à Vienne sans avoir l'intention bien arrêtée de les employer. Le baron, pour le déterminer et l'encourager dans cette entreprise, traduisit les paroles anglaises en Allemand, y ajouta des *chœurs*, des *airs*, des *duos* et d'autres morceaux concertans, propres à faire briller avec plus d'éclat le talent du compositeur. En 1793, *Haydn*, âgé de 63 ans, y mit la première main. Il travailla assidûment pendant deux ans environ, et fit un ouvrage qui durera des siècles. Quand on l'engageait à se hâter, il répondait : — J'y mets beaucoup de temps, parce que je veux qu'il dure longtemps. — Enfin, au commencement de 1798, l'*oratorio* fut terminé, et le carême suivant on l'exécuta pour la première fois dans les salons du prince de *Schwarzenberg* aux frais de la Société philharmonique qui l'avait commandé.

Qui pourrait vous décrire le plaisir, l'enthousiasme et les applaudissemens de cette soirée. Moi, qui y assistais, je puis vous assurer que de ma vie je n'ai rien vu de semblable. Les hommes les plus distingués par leur talent et par leur naissance, tant nationaux qu'étrangers, s'y trou-

vaient réunis. Le meilleur orchestre possible, dirigé par *Haydn* lui-même, le silence le plus profond, l'attention la plus soutenue, un local favorable, une admirable exactitude de la part des exécutans, un sentiment respectueux et pour ainsi dire religieux dans toute l'assemblée, telles étaient les dispositions qui précédèrent le premier coup d'archet; et à ce signal jaillit une intarissable source de beautés musicales jusqu'alors inconnues. Les esprits étonnés, ravis, extasiés, ivres de plaisir et d'admiration éprouvèrent durant deux heures consécutives ce qu'ils n'avaient jamais éprouvé. C'était une existence toute de bonheur, animée par des désirs toujours plus ardens, toujours renaissans et toujours satisfaits.

Avant de vous détailler les beautés de cette œuvre sublime, classique et unique dans son genre, malgré l'ouvrage des *Quatre Saisons* qu'il fit deux ans après, permettez-moi d'établir quelques principes qui ont rapport au mérite principal de cette composition, c'est-à-dire au genre descriptif. Ces principes vous la feront mieux comprendre et mieux goûter.

Comme j'en ai déjà fait la remarque, ce n'est pas la première fois que les compositeurs ont essayé par le moyen de l'imitation d'exprimer les objets visibles. La musique a deux sortes

d'imitation, l'une physique, l'autre sentimentale, la première est directe, la seconde indirecte. Traitons séparément ces deux sortes d'imitation. Par imitation physique j'entends celle des sons tels qu'ils se forment dans le gosier des animaux, ou tels qu'ils sont produits par l'air mis en vibration, de différentes manières, autour des corps qu'il rencontre. Cet élément fait de tous les corps des instrumens de musique, pourvu qu'ils présentent une résistance. L'air frémit à travers le feuillage, siffle à travers les fentes, rugit dans les gouffres entr'ouverts, murmure dans les corps raboteux, bruit, résonne et tonne quand il s'élance avec impétuosité d'un espace étroit dans une autre espace plus vaste, etc. L'imitation physique de ces sons, de ces bruits appartient de droit à la musique; mais ce n'est pas la plus belle de ses prérogatives : l'imitation ne laisse pourtant pas d'avoir ses difficultés et son mérite. Un Grec, sur l'invitation qu'on lui faisait un jour d'aller entendre un individu qui en sifflant imitait parfaitement le rossignol, répondit : — Je ne bouge pas; j'ai entendu le rossignol lui-même. — Je ne comprends pas qu'on ait pu tant louer cette réponse. Mon cher philosophe, lui aurai-je dit, précisément parce que ce n'est pas un rossignol qui forme ce chant, il mérite d'être écouté et admiré. Si l'on disait à quelqu'un venez voir une bataille peinte

par *Jules Romain*, et qu'il répondit : J'ai vu des batailles véritables, quel sens trouverait-on à cette réponse? C'est précisément, lui répondrait-on, parce que vous avez vu des batailles véritables, que vous devez trouver du charme à voir comment l'art a su en retracer de semblables avec le seul secours d'un peu de terre colorée. Mais une telle imitation matérielle et servile exige de la réserve et du discernement. Elle est trop éloignée du beau idéal, qui est l'âme et le but des arts d'imitation. En Italie néanmoins cette imitation fut portée, dans le dix-septième siècle, à un tel excès, que le compositeur *Melani*, dans son drame le *Bailly* de *Coloniola*, mit en musique les paroles suivantes, et obligea ses instrumens à faire la partie des animaux ci-dessous dénommés :

Talor la granocchiella nel pantano
Per allegrezza canta : qua qua rà ;
Tribbia il grillo : trì trì trì ;
L'agnellino fa : bè bè ,
L'usignuolo : chiù chiù chiù ;
Ed il gal : curi chì chì.

« Parfois la grenouille dans la fange
« Chante joyeusement : kouà kouà rà ;
« Le grillon fait : trì trì trì ,
« Et le petit agneau : bè bè ;
« Le rossignol fait : kiou kiou kiou ,
« Et le coq : couri ki ki.

Mais bien avant *Melani*, dès les temps antiques, cette imitation matérielle, si je peux m'exprimer ainsi, fut employée par les Grecs sur leur théâtre. Vous pouvez remarquer, dans la comédie des *Grenouilles* d'*Aristophane*, ces cris : — *bre ke kex coax coax.* — Et dans celle des *oiseaux* ces autres cris : *tio tio*, *triotò triotò*, *tobrix io*, *ito ito*, *tio tinx*, *toto tinx.* — Est-ce autre chose qu'une imitation très exacte du chant varié des oiseaux ! Et cet autre cri encore. — *to phlatto phlatto thrat*, répété dans plusieurs passages, peut-il être autre chose que le cri de quelque animal dont je ne veux pas me donner la peine de chercher le nom. Je défie les *Stefani*, les *Poliziani*, les *Calcondilla*, les *Bessarioni* et tous les philologues, archéologues, hellénistes passés et présens de trouver la signification de ces paroles dans un autre vocabulaire que celui des bois. *Haydn* aussi, dans la *Création* et dans les *Quatre Saisons*, employa quelquefois cette imitation servile avec une réserve très louable, et surtout d'une manière merveilleuse dans son *roucoulement* des colombes, qui est d'une vérité sans égale. Le baron de *Van-Swieten* aurait voulu un plus grand nombre de ces imitations, et il tourmentait notre compositeur, pour qu'au moins il fît entendre les grenouilles dans ses *Quatre Saisons*. *Haydn* tint bon et ne

voulut pas, à l'imitation du poète grec, s'embourber dans le marais pour se conformer au goût du trop classique baron de *Van-Swieten.*

La meilleure des imitations physiques est celle qui se borne seulement à retracer, à rappeler, à colorer légèrement l'objet dont il s'agit, sans en rendre exactement le son tel qu'il est dans la nature. Quant à moi je l'appelerais une imitation déguisée, et c'est là le charme du genre descriptif. C'est par cette imitation que se sont distingués quelquefois d'autres célèbres compositeurs. Le *Pélerin* de la *Mecque*, par *Gluck*, nous en offre un exemple assez beau dans l'air du ruisseau. *Handel* nous en présente un autre dans la neige qui tombe; et *Marcello* rendit cette imitation encore plus sensible dans la *cantate* de *Calysto métamorphosée* en *ourse.*

Apostolo Zeno qui entendit ce morceau plusieurs fois à la cour de Charles VI, rapporte à ce sujet que *Marcello* revêtit de notes si expressives la description d'Ovide, cette métamorphose malheureuse opérée par le courroux de Junon, que les auditeurs sentaient courir dans tous leurs membres un frisson d'horreur excité par la peinture de ces terribles accompagnemens. — C'est précisément ce genre d'imitation qui place au premier rang la *Création* de *Haydn.*

Il faut se pénétrer de ce principe, que ce n'est

pas le vrai, à rigoureusement parler, qu'on demande à l'art, mais la ressemblance du vrai, beaucoup plus estimée et beaucoup plus belle que le vrai lui-même. L'art pour nous procurer le plaisir qu'il se propose, est forcé de s'écarter un peu de la nature et de se montrer à visage découvert quand il use de licence et de liberté; mais il doit le faire sans jamais, dans cette infidélité permise, s'éloigner du caractère distinctif de l'objet qu'il a l'intention de représenter. En échange de ces licences, l'art nous promet des plaisirs que la nature ne pourrait pas nous procurer, et que lui-même ne pourrait nous offrir, s'il entreprenait d'imiter la nature de manière à reproduire l'objet au lieu de le rappeler à celui qui d'avance le connaissait. Je citerai un exemple trivial. Il n'est pas dans la nature de parler en vers, ni de chanter quand on parle; il n'est pas dans la nature de reproduire les objets avec des couleurs et du marbre; et cependant *Homère*, *Phidias*, *Raphaël*, *Pacchierotti*, à l'aide de ces moyens, sont parvenus à nous enchanter. L'art peut donc, et doit même, sous quelques rapports, altérer la nature, mais à la seule condition de l'embellir.

La supériorité que l'artiste montre en modifiant l'objet qu'il imite, agrandit l'homme à ses propres yeux, et produit en nous cette satisfaction de nous-mêmes, ce charme orgueilleux,

ce sentiment de nos forces qui est tout à la fois le résultat et l'aliment de l'amour-propre, la base et la source de tout contentement intérieur. C'est assez pour l'imitation physique.

L'imitation sentimentale est celle qui, par des sons et des mouvemens analogues à ces sons, excite en nous l'idée des différentes affections qui remuent le cœur de l'homme, et réveille les pensées qui l'animent. — *La musique*, dit le célèbre Lacépède, *n'a que des sons à ses ordres; elle ne peut agir que par des sons. Aussi, pour qu'elle puisse retracer les signes de nos affections, faut-il qu'ils soient eux-mêmes des sons.* — Mais comment faire pour exprimer en musique ce qui n'a ni son, ni retentissement? Par exemple l'épaisseur d'un bois, la fraîcheur d'une prairie, le parfum d'une rose, la marche de la lune, etc. — *En retraçant*, répond Lacépède, *les sentimens qu'ils inspirent.* — Dans cette imitation noble, belle, enchanteresse, réside le sublime de la musique. La musique peint-elle les affections, elle s'appelle *expression musicale:* exprime-t-elle les pensées, les images, c'est une *peinture.* Cette imitation, je l'appelle *imitation indirecte*, parce qu'elle agit, si je peux m'exprimer ainsi, par des détours propres à réveiller des sentimens analogues à l'objet que l'on voudrait, mais sans le pouvoir, représenter par des sons identiques : comme la fraîcheur

d'une prairie, le silence de la nuit, le parfum d'une rose, etc. Dans la musique qui peint les affections, et que nous avons appelée *expression musicale*, les Italiens n'eurent point de rivaux. Le véritable accent de la passion fut porté si loin par les Italiens que quand, dans l'*Artaxerce* de *Bertoni*, *Pacchierotti* disait à son père : *E non ti senti l'anima lacerar* (eh quoi! ne te sens-tu pas déchirer l'âme)? tous les spectateurs se sentaient déchirer les entrailles;

Ed io pur era del bel numer'uno,

et moi aussi j'avais l'avantage d'être de ce nombre. *Tartini* raconte dans son *Traité de la Musique* que, tous les soirs au théâtre d'Ancône, les musiciens *pâlissaient* à un passage d'un récitatif où se peignait l'indignation, bien qu'il ne fût accompagné que par la Contre-Basse. La vérité n'a pas besoin d'un nombreux entourage. Quand on la représente dans tout son éclat, la victoire lui est assurée. Quant à la musique désignée sous le nom de *peinture* la *Création du monde* de *Haydn* n'a pas été, et peut-être ne sera-t- elle jamais surpassée. L'idée de l'Être suprême qui tire l'univers du néant, l'idée de la magnificence des œuvres merveilleuses qui sortirent de ses mains, les tableaux des différens phénomènes de la nature sont si bien

reproduits par cette musique majestueuse, sublime, pittoresque, qu'on voit, pour ainsi dire les objets par les oreilles, comme si on les regardait avec les yeux. Non, il n'est pas donné à l'esprit humain de s'élever plus haut.

Ce poème musical commence par une *ouverture* qui représente le *Chaos*. D'abord, vous entendez une progression faible et indécise de sons sans une sensible mélodie, puis des préludes, des motifs agréables, mais pas encore bien prononcés et par conséquent dépourvus de cadence : ensuite des images à moitié ébauchées, des passages tantôt forts, tantôt délicats, tantôt graves, tantôt légers; le sublime à côté du simple; le riant et l'austère mêlés ensemble et pourtant sans confusion. C'est le plus étrange et le plus savant assemblage de figures musicales, de trils, de roulades, de mordantes, de notes pointées, de syncopes, de dissonnances et de mouvemens artificieusement combinés, qui donnent à ce morceau de musique cet air de confusion primitive que nous représentent le mouvement, le principe et le développement naissant et animé de la masse informe de l'univers à son berceau.

Cette symphonie est admirable, et on ne pouvait mieux l'imaginer ; mais je demanderai au baron de *Van-Swieten*, qui en conçut l'idée : Pouvait-on essayer de traiter en musique un tel sujet?

Je ne le crois pas, d'après ce principe d'Horace, *cantari res ipsa negat* (la chose même refuse d'être traitée).

La nécessité de repousser le développement des thèmes, motivée par le désordre, premier caractère du *Chaos*, excluait toute sensible *cantilène*, et sans celle-ci il ne pouvait y avoir aucun charme pour l'oreille; ainsi le premier objet de la musique manquant, ce morceau ne pouvait avoir qu'une valeur de convention, contre laquelle devaient protester la raison et la nature. En effet, je n'ai jamais entendu cette *ouverture* (je ne rougis pas de le dire), sans admiration et sans ennui.

Cette savante confusion cesse au moment où les Anges commencent à raconter la grande œuvre de la création, dès l'origine du monde. Après quelques *mesures* arrive ce passage où la parole de Dieu fait jaillir la lumière au milieu des ténèbres sourdes et inanimées. Il n'est pas possible de vous peindre l'effet que la musique produisit dans cet instant. Le compositeur diminuant par degrés ses accords, et introduisant l'*unisson* et le *piano*, toujours plus *smorzato* à mesure qu'il approchait de la cadence si désirée, la fit tout-à-coup éclater avec retentissement à ces paroles : *Voici le jour;* et cette explosion à plein orchestre sur le ton éclatant

d'*ut*, accompagnée de tous les instrumens et préparée par un si grand silence, frappa tout le monde si fortement, qu'il semblait que mille flambeaux venaient de paraître à l'improviste dans le sein obscur d'une profonde caverne; ou que le rocher s'étant brisé, le soleil même s'y fût introduit subitement en la remplissant de son disque immense et en l'inondant d'un torrent de lumière. La puissance magique de ce passage est telle qu'il remue l'âme, toutes les fois qu'on l'entend, et il est couvert par les applaudissemens et les acclamations de toute l'assemblée.

A ce coup de théâtre succède un des plus beaux tableaux de la galerie musicale. Les Anges rebelles sont précipités dans l'abîme. Un chœur d'Anges fidèles expriment les fureurs infernales des premiers, dans un morceau *fugué*, où le compositeur a prodigué savamment tout ce qu'il y a de plus ingrat dans le genre enharmonique. L'horreur des dissonances, le jeu des modulations étranges et des accords, des *septièmes diminuées*, et d'autres intervalles bien moins agréables à l'oreille, sont ici à leur place, parce qu'il s'agit de l'enfer.

La dureté même des paroles allemandes ajoute encore à l'effet de ce passage, et l'ensemble de ce chœur fait vraiment frissonner d'effroi; quand tout-à-coup la scène change,

et à l'aide d'une pensée simple, facile, grâcieuse qui contraste avec la première, comme les clairs de *Rembrandt* ou de *Caravaggio* contrastent avec les obscurs, *Haydn* vous transporte, comme par enchantement, des gouffres infernaux au milieu des jouissances pures et délicieuses du monde créé, et ce contraste vous éblouit. Ce changement de scène dilate vraiment le cœur de celui qui l'écoute. Mais le passage que choisit *Haydn* pour peindre la beauté du monde nouveau pourrait être un peu moins trivial; cependant avec ce talent qu'il possède à un si haut degré, il l'embellit si puissamment dans sa reprise, grâce à une modulation exquise et savante, qu'il ne laisse pas le temps à la critique de s'en emparer.

Le compositeur continue à nous représenter le grand œuvre; soudain vous entendez les mugissemens des flots dans la tempête; vous voyez les nuages voler dans les airs, comme la paille emportée par le vent; vous entendez éclater la foudre; gronder le tonnerre avec un fracas épouvantable : scène horriblement savante. La terre résonne sous la grêle qui la frappe; la pluie tombe avec un mouvement précipité et un bruit monotone, et plus loin la neige paisible descend lentement à gros flocons sur le sol silencieux. Toute cette description paraît avoir été faite avec les pinceaux de *Lorenèse*, de *Rosa* et de *Vernet*.

Les Anges surpris par tant de prodiges ne peuvent plus retenir leurs voix et entonnent, au signal de *Haydn*, l'hymne du ravissement et de l'amour, les louanges du Créateur de l'univers. En général ces chœurs commencent par un mouvement libre et agréable : ensuite ils deviennent *fugués*, pleins d'harmonie et de science. Les sujets et les reprises y sont tout à la fois naturels et savans, les développemens clairs et jamais forcés, les paroles y sont toujours respectées, et plus encore que les paroles, le sentiment dominant. Les accompagnemens sont l'expression la plus parfaite de la grâce, de la vivacité et de la majesté réunies, on ne sait comment, par ce génie aussi heureux qu'audacieux. Dans un de ces chœurs, surtout, ressort avec éclat la partie de *Gabriel*, qui est le Coryphée de l'ouvrage. L'Ange domine sur tous, et la sublimité de son chant, en même temps énergique et délicieux, ne laisse rien à désirer. Ajoutez que la nouveauté n'est pas le moindre mérite de cet admirable morceau.

Le musicien poète reprend son récit et nous retrace dans un *air* le cours des eaux sur la surface de la terre. Vous voyez la mer orageuse s'agiter en frémissant; le fleuve majestueux promener lentement ses flots, à travers les plaines fécondes; et l'humble ruisseau couler

avec un doux murmure, au fond d'une vallée silencieuse. Ces objets, par leur contraste, donnent à la musique une variété ravissante, d'autant plus que les lois de la bonne *cantilène* sont scrupuleusement observées. Il y a surtout, au sujet du ruisseau, un petit passage qui est la douceur même.

Bientôt dans un autre *air* (moins beau que celui-ci, parce qu'il est peu naturel et faible dans la *cantilène*) on décrit la terre, au moment où elle se pare de plantes, de fleurs, d'arbres embaumés et d'épais buissons... Cet *air* faisait les délices de *Haydn*, et il l'avait refait jusqu'à trois fois. Quant à moi il m'a toujours paru plus mesquin que brillant, plus faible que tendre, plus recherché que profond, plus affecté que simple et grâcieux. Mais qui peut retenir l'élan de l'enthousiasme à la vue de tous ces dons prodigués par la munificence divine? — Harpes retentissez, — s'écrient les Anges comme par un soudain transport d'admiration, et ils font éclater ce transport dans une *fugue* brillante, harmonieuse. L'empressement des esprits célestes, à louer à l'envi le Créateur, semble être la cause de cette savante répétition du sujet, reproduit dans des tons si nombreux et si différens, comme le demande le caractère de ce genre de compositions. Au reste, je dois vous

avertir que les *fugues* de la *Création* ne peuvent être considérées, dans la stricte acception du mot, comme de véritables *fugues*, c'est-à-dire *a Capella*. Elles sont du domaine du genre libre. La pédanterie aurait été ici déplacée, puisqu'elle aurait terni en grande partie cet éclat de coloris et refroidi cette chaleur qui devait animer tout ce tableau pindarique.

Maintenant je vous invite à une des plus belles scènes de ce drame. *Haydn* ici devient *Claudio*, devient *Titien*. Saisissant le pinceau musical, il vous dépeint le soleil qui, pour la première fois s'élève sur l'horison, dans toute sa splendeur, précédé des rayons étincelans qui annoncent son arrivée. *Haydn*, comme fit *Lorenèse* dans le méridien du palais *Doria*, ose représenter à découvert et de front le disque de cet astre éblouissant, et son audace est couronnée d'un plein succès. Il vous semble voir, réellement, l'astre rayonnant s'élever sur l'horison et inonder de sa lumière la vaste étendue des Cieux.

D'abord, on entend le son d'une harmonie douce et simple, puis par une marche progressive d'accords et de degrés ascendans, le retentissement s'augmente peu à peu et la *cantilène* se déploie. Plus on approche de la cadence, plus la clarté de la pensée musicale et de l'harmonie devient sensible. Arrive enfin la

cadence si désirée qui semble vous dire : — Voici le soleil. — L'oreille ici fait encore, en quelque sorte, les fonctions des yeux, et la musique remplace les couleurs.

L'apparition de la lune n'est pas moins belle : cette ennemie des voleurs et des amans se glisse furtivement à travers les nuages transparens, et colore de sa pâle lumière le manteau de la nuit assoupissante.

Une seconde fois, les Anges entonnent l'hymne de la louange ; et l'on reconnaît bien à la plénitude de l'harmonie, à la majesté de la pensée mélodieuse, l'enthousiasme des spectateurs célestes, la chaleur du sentiment qui les anime, la magnificence de l'œuvre incomparable qu'ils exaltent ; le ciel et la terre répondent à ce chant, et tous les êtres créés concourent à cet hommage. Oh ! quelle divine production que ce morceau qui termine la première partie : c'est ici que la cadence, si longtemps attendue, tant de fois promise et accordée seulement après plusieurs détours ingénieux, toujours nouveaux et toujours agréables, arrive enfin apportant cet indicible plaisir et fait éclater ce tonnerre d'applaudissemens, dont je vous ai déjà parlé dans ma quatrième lettre.

Nous voici à la seconde partie. Elle commence par un *air* d'abord majestueux, ensuite joyeux et

puis délicat, consacré à exprimer la création des oiseaux : dès le principe, l'aigle, roi des habitans de l'air, s'élance d'un vol rapide vers le soleil; après lui s'élève l'alouette légère; la gémissante colombe;

Poi l'usignol che si soave piange ;

puis le rossignol qui soupire si tendrement.

Grâce à l'imitation tantôt physique, tantôt déguisée, le chant de tous ces harmonieux habitans des bois est rendu avec une rare vérité d'expression. Et c'est ainsi que bientôt après, dans un beau *trio* marqué au cachet de la nouveauté, le poisson frétillant se joue au milieu des ondes, et vous croyez entendre l'énorme baleine s'élever des gouffres profonds de la mer, et pousser devant elle l'élément bouleversé. Cette peinture musicale est si vive que vous entendez le choc des flots, et qu'il vous semble voir paraître au-dessus des ondes le dos du poisson monstrueux. Dans cet admirable morceau et dans le *récitatif* suivant, tous les animaux sont produits tour à tour sur la scène, et sont caractérisés avec tant de précision et tant de justesse, que *Greghetto* même n'aurait pu mieux les représenter. Ici hennit le coursier généreux; là rugit l'orgueilleux monarque des forêts; là s'élance de buisson en buisson

le tigre féroce; ailleurs paissent tranquillement les doux agneaux; plus loin rampent sur la terre, en replis tortueux, les serpens et les couleuvres à l'écaille luisante; enfin, au bourdonnement que vous entendez, vous vous représentez les essaims voltigeans des innombrables insectes remplissant l'air qui les soutient et qui les nourrit.

Un *air* vient ensuite annoncer pompeusement que le monde est peuplé d'habitans; mais cependant il lui manque encore l'être qui doit l'ennoblir, et adorer, d'une manière convenable et pure, le principe des êtres, le Dieu créateur. L'*air* suivant est destiné à célébrer la création de cet être étonnant. Cet *air* ne peut être mieux approprié à la magnificence de l'objet. Ce morceau est tout dignité, tout énergie. Il y a entr'autres un passage d'une force prodigieuse, et dont on ne peut s'empêcher de sentir tout le charme. C'est là que, après l'énumération des attributs merveilleux de cet être sublime, *Haydn* le nomme, en disant : Voilà l'homme, voilà le roi de la nature. — Ici la langue allemande fournit au compositeur l'occasion d'employer une espèce de pléonasme dont il a fait l'usage le plus heureux. Le texte, traduit littéralement en français, pourrait se rendre par ces mots : l'*homme viril* — (étymologie qui renferme l'*homo* et le *vir* des Latins), *le roi de la nature.* — A chacune de ces

paroles puissantes, *Haydn* renforce l'harmonie, et fait une superbe cadence sur les mots : *Roi de la nature ;* cadence qui arracherait les applaudissemens au plus insensible des mortels, tant en est grand le charme, tant en est irrésistible l'entraînement. La seconde partie de ce grand *air* est tout amour : elle exprime la création de la compagne d'*Adam*, et les deux caractères de la force et de la douceur sont si bien marqués dans ce morceau, que comme il est le plus loué, peut-être aussi est-il le plus beau et le plus caractéristique de la *Création*.

Cette seconde partie se termine par un choeur concertant, où l'on étale fastueusement le tableau de tous les bienfaits prodigués à l'homme par le Créateur. Ce morceau, écrit en forme de *final*, est plein d'amour, de gravité, d'enthousiasme, et une foule de grands traits montrent la supériorité du chaleureux pinceau de l'auteur. Le passage consacré principalement à retracer la ruine de toutes les choses créées, alors que Dieu retire sa main, et celui où l'on peint la nature parée d'une nouvelle jeunesse, alors qu'il étend son bras, sont des tableaux de la première beauté.

La troisième partie est moins longue. Elle a pour sujet les mutuels transports du premier et du plus innocent amour : la vive reconnaissance des deux époux envers l'auteur de leur ineffable

bonheur ; leur dialogue ne peut être ni plus animé, ni rendu par des notes plus tendres, surtout quand, dans un doux épanchement du cœur, ils rendent grâces au Très-Haut de tant de bienfaits. Les chœurs des Anges,

Con dolce mormorar pietoso e basso,

avec un langage affectueux, tendre et soumis, font écho à cette première effusion de la sensibilité humaine. Oh! quelle douceur respire dans toute cette mélodie! Mais quand nos premiers parens, pénétrés du sentiment de la grandeur de Dieu, et saisis de respect, se prosternent en tremblant devant lui, il n'est pas possible de mieux exprimer que ne l'a fait *Haydn*, cette pathétique situation, ces divers sentimens. Ce *chœur concertant* porte vraiment le cachet de la piété et de la dévotion. Après un hommage rendu à la divinité, les heureux époux s'abandonnent aux élans délicieux d'une mutuelle tendresse, et un beau *duo* couronne cette scène tout à la fois sentimentale et religieuse. La première partie de ce morceau est écrite à l'Italienne, autant qu'il était possible de le faire avec des paroles allemandes. La seconde, c'est-à-dire l'*allegro*, est écrite d'après le système de *Haydn*, elle est animée et grâcieuse. La joie la plus vive brille dans chaque

mesure de cet *allegro;* l'amour et l'innocence l'accompagnent depuis le commencement jusqu'à la fin. Un chœur, en partie *fugué* et en partie *idéal*, vient après le *duo*, et avec cette supériorité et cette chaleur qu'il avait montrées dès le commencement, *Haydn* achève par ce chœur son œuvre immortel.

Lorsqu'il écrivit la *Création*, le compositeur avait eu le bonheur de faire exécuter la partie de *Soprano* par l'illustre cantatrice madame *Franck*, alors mademoiselle *Gherard;* il ne laissa pas échapper l'occasion de tirer le plus grand parti de la voix très belle et très souple de cette célèbre *dilettante*, et il ne fut pas trompé dans son espoir. Cette musique doit être exécutée avec simplicité, exactitude, expression et dignité, mais sans *enjolivemens*. Les ornemens frivoles, même les plus simples, seraient ici déplacés, parce que, à la manière de *Gluck*, toute note est ce qu'elle doit être;

> *Nè vuol che il gorgheggiar soave e buono*
> *L'accento e la parola al verso asconda;*

il ne veut pas qu'un chant doux et mélodieux ôte à la poésie le charme de l'accent et des paroles.

Les additions, les changemens, sont ici comme

les corrections dans les tableaux des grands maîtres : elles les tachent, au lieu de les embellir.

Haydn était si sévère sur la fidélité d'exécution de cette musique, que, dans une répétition où l'on voulait en exécuter quelques morceaux, au profit des pauvres, sur le théâtre de Wieden, il donna une rude leçon à la célèbre cantatrice madame *Campi*, qui, douée d'une voix d'une grande extension, d'une force et d'une souplesse merveilleuses, avait de la peine, par suite de son habitude, à se modérer dans la profusion des embellissemens. La répétition était arrivée à un passage remarquable du premier final, quand, tout-à-coup, *Haydn* pousse un grand cri, fait tout suspendre, se tourne brusquement vers la cantatrice, et lui dit : — Que signifient ces notes? Ce n'est pas moi qui les ai écrites? Qui a conseillé à Madame de les faire? — (La petite présomptueuse avait substitué à une ronde tenue une fantaisie de petites roulades, qui, brodant le passage de notes impropres, le dénaturaient). La cantatrice troublée répondit : — Pardon, *signor maestro ;* ces notes je les ai placées là, parce qu'il me semblait qu'elles devaient produire un bon effet. — Et si elles devaient produire un bon effet, reprit *Haydn*, je les aurais placées là moi-même, avant que Madame l'eût fait. Elles choquent, et c'est pour cela que je ne les veux pas.

Que Madame chante ce qui est écrit, et nous y gagnerons tous deux. —

Je pourrais vous dire encore quelqu'autre chose au sujet de l'histoire de cet *oratorio*, mais cette lettre étant déjà très longue, je vous réserve le reste pour la prochaine; et en attendant, adieu!

XI.

Du Bannato, 28 Juin 1809.

Non ego paucis
Offendar maculis.....................

Quant à moi je ne serai pas choqué
de quelque tache légère.

La *Création* ayant été, comme je l'ai dit, exécutée à Vienne, les journaux littéraires en parlèrent bientôt. Quelques semaines après, elle fut gravée, et les amateurs, capables de l'apprécier, purent, bien qu'éloignés, porter leur

jugement sur ce chef-d'œuvre. Les paroles de cette *partition* sont écrites en Anglais et en Allemand, et la même musique sert pour les deux textes. Bien que cet ouvrage coutât trois sequins, il s'en vendit sur-le-champ un grand nombre d'exemplaires. Tous ceux qui purent faire cette dépense eurent le désir d'entendre l'œuvre sublime d'un compositeur célèbre. Plusieurs personnes en traduisirent les paroles dans leur propre langue, en conservant, autant que possible, la musique telle qu'elle est écrite. Elles furent traduites en Suédois, en Français, en Espagnol, en Bohémien et en Italien. La traduction française est très mauvaise. Si ce chef-d'œuvre ne fut pas goûté à Paris lorsqu'il y fut exécuté, c'est en grande partie à cela qu'on doit l'attribuer. Une autre circonstance lui nuisit encore dans cette grande capitale. Le soir de la première exécution, à l'instant où le premier Consul traversait une rue pour aller l'entendre, la machine infernale éclata sur son passage. Un événement de cette nature était peu propre à disposer les auditeurs à une grande attention. Cependant la *Création* fut exécutée. Mais il ne faut pas s'étonner si elle ne produisit pas, sur des âmes si distraites, l'effet, le plaisir qu'elle avait produit ailleurs. Il y a deux traductions italiennes : la première ne fut

pas généralement trouvée bonne, c'est celle qui est jointe à la *partition* gravée à Paris. C'est l'ouvrage d'un improvisateur, qui, n'ayant aucune connaissance de l'art musical, écrivait les vers comme ils se présentaient à son imagination. Entre les nombreuses traductions de la *Création*, la seconde seule a obtenu du baron de *Van-Swieten* et de *Haydn* une approbation publique et solennelle. Il n'y a pas une note changée au texte musical, et malgré la poésie du style, l'auteur est parvenu à rendre presque littéralement le sens de l'original. Cette traduction lui a valu l'avantage de se lier d'amitié avec *Haydn*, et de pouvoir vous parler ici de lui et de ses œuvres. Elle fut imprimée par *Artaria*, mais jointe seulement à la petite *partition pour le piano*. Elle fut exécutée, pour la première fois, chez le prince *Lobkowitz*, généreux Mécène des artistes, qui semble avoir consacré sa vie entière à la propagation des beaux-arts et au plaisir de ses semblables.

L'exécution, dirigée par *Haydn* lui-même, fut parfaite. Ce bon vieillard voulait, par modestie, chanter dans les chœurs. Plein de confiance dans les connaissances musicales du traducteur, il désirait que l'orchestre fût dirigé par celui-ci, le jugeant plus capable d'indiquer les mouvemens convenables aux paroles italiennes.

Mais, malgré ce prétexte, sa proposition ne fut pas acceptée, et *Haydn* fut obligé de consentir à prendre la place qui ne convenait qu'à lui seul. Je me rappelle que, dans cet auditoire distingué, chacun avait à la main le texte italien et allemand; et, lorsqu'on entendait un passage heureusement traduit et quelquefois même rendu meilleur par la douceur et l'harmonie de la langue, *Haydn*, montrant le traducteur, criait de l'orchestre à ceux qui applaudissaient : — Le voilà, le voilà, je n'ai aucun mérite. — L'opinion la plus générale fut que, dans les passages qui exigent de la force, le texte allemand l'emportait sur l'italien; mais que celui-ci surpasse l'autre dans tous les passages affectueux, dans tous ceux où le chant est la partie principale, et dans les descriptions gaies, nobles et douces, c'est-à-dire dans les quatre cinquièmes de l'ouvrage.

Je dois prévenir ici que ce serait une grande erreur que de s'imaginer qu'on peut juger cette musique, en l'entendant exécuter par un faible orchestre, ou par quatre chanteurs et un piano; et encore moins arrangée en *quatuors*, *quintettes*, *sextuors* ou *concertos* pour instrumens à vent, comme on le fit pour une spéculation de commerce.

C'est comme si l'on réduisait les œuvres grandioses de *Michel-Ange* en miniatures, et saint

Pierre de Rome en *caffeehaus*. Quel que soit le talent avec lequel la *Création* a été ainsi réduite, vouloir l'apprécier d'après cet arrangement, et de là porter un jugement sur elle, serait la même chose que de juger la *Cène de Paolo*, ou le *Saint-Pierre* martyr du *Titien*, par les gravures qu'en a faites *Lovisa*. Il faut absolument l'entendre chanter par vingt-quatre choristes, dont l'exactitude soit parfaite tant pour l'intonnation que pour la mesure et l'expression, accompagnés par un orchestre composé d'au moins soixante instrumens. On l'entendit ainsi dans diverses parties de l'Allemagne, en Hollande, en Angleterre, en France, en Italie, en Suisse et en Russie.

Quand un homme s'élève par ses talens au-dessus des autres, il excite toujours en eux deux sentimens différens, l'admiration et l'envie. De là vient que si ses ouvrages sont généralement loués, ils sont aussi très critiqués. Les personnes instruites et consciencieuses jugent aussi avec sévérité, mais par un motif bien excusable, le désir des progrès de l'art et l'amour de la perfection. La *Création* de *Haydn*, si admirée, devait donc être et fut critiquée.

Je ne vous parlerai pas des critiques minutieuses de ces sophistes, qui, avec une mauvaise volonté évidente, cherchent à dénigrer toute production de l'esprit humain, en trouvant des

taches dans le soleil, et, suivant l'expression d'un poète Italien,

> *Stan col naso adunco,*
> *Nodi cercando nel pieghevol giunco;*

ils restent avec le nez plié, cherchant des nœuds dans le jonc flexible.

Ceux-ci, pour l'ordinaire, ne voient et ne sentent pas le mérite d'un beau travail; ils suivent l'axiome trop vrai de *La Bruyère : — Le plaisir de critiquer nous empêche d'être touchés de très belles choses.* — Mais je vous parlerai des critiques plus raisonnables, qui furent faites sur le caractère de ce travail.

Il y en a deux principales; l'une s'est occupée de la partie chantante, et particulièrement des *airs* et des *récitatifs :* l'autre regarde le goût, et a pris pour point de mire tout l'idéal de cette musique. On prétendit que le chant n'avait pas toute la grâce, la noblesse et la facilité qui caractérisent *Sacchini*, et que les récitatifs étaient bien éloignés de la déclamation vraie de ceux de *Porpora*, *Gluck*, *Zingarelli* et *Ciccio di Majo.* La partie instrumentale fut pourtant trouvée sans défaut.

Avant de vous exposer entièrement cette critique, je commencerai par déclarer moi-même,

de bonne foi, qu'en général la cantilène de la *Création* n'est pas entièrement italienne, ni toujours la meilleure possible pour faire briller les chanteurs. *Marchesi*, *Pacchierotti*, *Tenducci*, *Aprile*, *Milico* auraient consenti difficilement à exécuter cette musique, faite plutôt pour satisfaire la raison que le chanteur, plus pour la parole que pour la voix. Du commencement à la fin on ne rencontre pas un seul *cantabile*, et quelquefois (mais assez rarement), le chant est obligé, si je puis parler ainsi, de s'arrêter pour laisser entendre la contrebasse, le violon ou tout autre instrument; comme dans la première partie du premier morceau du *tenor*, à ces paroles : — *Le désordre cessa* — avec ce qui suit : Il est vrai aussi que l'accent de la déclamation dans les récitatifs n'est pas toujours exact. La musique semble quelquefois interroger, quand le discours est positif; et çà et là on trouve quelques autres légères imperfections qui n'ont pas d'excuse. Mais je vous déclare que je suis bien loin d'admettre ces censures dans toute leur étendue.

Pour pouvoir en juger avec une parfaite rectitude, il faut procéder régulièrement, et d'abord établir en quoi consiste la beauté de la musique et particulièrement celle du chant. On pourrait dire qu'en musique, comme en amour, la beauté n'est pas ce qui est beau, mais ce qui plaît en elle.

C'est une chose bien singulière que dans les autres arts, à force d'étude, d'expérience et de recherche, on soit parvenu à trouver et à établir le vrai beau. La *Rotonde* de *Capri*, l'*Apollon* du *Belvedere*, la *Vierge à la Chaire*, la *Sainte Catherine* du *Corrège*, le *Saint Pierre martyr*, et l'*Assomption* du *Titien*, sont des productions belles pour toutes les nations civilisées, pour tous les yeux exercés, et pour tous les temps qui ne sont pas barbares. Leur mérite ne trouve pas d'opposans, n'éprouve pas de vicissitudes; et les œuvres de *Carissimi*, de *Pergolesi*, du *Prince de Venosa*, de *Scarlatti*, de *Leo*, de *Durante*, et d'autres compositeurs très renommés, malgré les éloges qu'ils obtiennent encore aujourd'hui par tradition, n'ont plus le même charme pour nos oreilles.

Nous les regardons encore comme des choses vénérables; mais nous préférons à ces compositions, qui semblaient à nos ancêtres le *nec plus ultrà* de la musique, un *rondò* d'*Andreossi*, un *quartetto* de *Tarchis*, une scène de *Mayr*, ou même de compositeurs moins estimés. D'où peut venir cela, si ce n'est de ce qu'il n'y a pas en musique un beau véritable et bien reconnu pour tel.

Dans les autres arts, le plaisir étant beaucoup plus intellectuel que physique, le beau a dû être

déterminé par la raison ; et comme elle est immuable, ses décisions le sont également. Mais en musique, les quatre sixièmes du plaisir étant physiques, le sentiment seul en est juge. Voilà, à mon avis, la raison à laquelle on doit attribuer le défaut de fixité dans la manière de juger un art plus cultivé et plus aimé que tous les autres.

D'abord le sentiment détermine, il est vrai, d'une manière infaillible, ce qui plaît, mais non ce qui est beau ; puis cette décision, si vraie pour le moment présent, ne le sera peut-être plus pour l'instant qui va suivre ; car le même objet ne fait pas toujours éprouver à l'âme les mêmes émotions de plaisir. Les premières sont toujours plus vives et plus efficaces ; tous les plaisirs, souvent répétés, deviennent une habitude qui modère et atténue la sensibilité. Le dégoût de cet homme pour les perdrix dont il mangeait chaque jour, est passé en proverbe. A présent je vais proférer une hérésie, dans laquelle cependant il y a bien du vrai ; c'est que la beauté de la musique consiste, en grande partie, dans la nouveauté. Il y a bien, si vous voulez, un beau en musique, ou, pour parler avec précision, *un bon réel*, qui consiste dans l'harmonie et dans l'heureuse succession des tons relatifs. Ce *bon* a des lois fixes, le contrepoint et l'expérience nous les ont toutes indiquées. Mais la partie principale de la musique, la

mélodie, n'a pas encore de titre arrêté. Si on en fixait un, si on établissait un rhythme, ou un genre de cantilènes agréables, comme modèles du bon, elles nous deviendraient par la suite ennuyeuses, et nous en désirerions encore de nouvelles.

Cependant, malgré ce désir ou ce besoin de nouveauté qu'éprouvent toujours nos sens (soit dit ici en passant), on pourrait, en examinant avec beaucoup d'attention le caractère des cantilènes agréables, trouver par analogie et fixer des règles pour en obtenir, qui plairaient aussi. J'ai observé moi-même que dans les chants qui flattent le plus notre oreille, on trouve ordinairement beaucoup de sons consonnans, et fort peu, au contraire, de sons *intermédiaires;* et, dans la période de ces chants, les notes *bonnes*, comme on les appelle, reviennent avec un certain ordre symétrique de sujet et de réplique. Je pourrais m'expliquer mieux avec un exemple, mais je ne veux pas m'éloigner, dans ce moment-ci, du point principal de nos recherches; je me bornerai à vous répéter que, quoiqu'il n'y ait pas encore pour composer un bon chant, de règles établies ou du moins rendues publiques, découvrir un chant neuf et agréable, c'est l'œuvre du génie. C'est ensuite au goût à l'améliorer, en le revêtant de toute la grâce et de la pompe dont il est susceptible; puis à l'art à le conduire à la

perfection, en réunissant en lui la vérité, l'unité et la clarté.

Il est encore malheureusement une autre source de l'instabilité du beau en musique. Le goût, cet aiguillon, et en même temps ce modérateur du génie, qu'on trouve si rarement réuni à lui dans une seule âme, ce juge, dont le siége est dans le cœur, comme celui du génie est dans le cerveau, est lui-même sujet au changement. Le goût dépend des affections et de ces idées qui règnent successivement sur les peuples, en altèrent le caractère, en varient les caprices et les opinions. On ne peut révoquer en doute que le goût ne soit formé, réglé et fixé bien plus par les affections de l'âme que par les idées abstraites. Ce n'est pas au goût à suivre l'art, mais à l'art à se conformer au goût. Ce souverain exigeant, ce Protée couronné (qui n'est autre chose que le jugement du sentiment appliqué aux œuvres de l'esprit), varie bien souvent, comme je l'ai dit, dans ses maximes et ses principes, et quelquefois même se transforme totalement. Alors le beau n'est plus beau, et l'art, assis sur les bases éternelles de la vérité, tremble à chaque pas qu'il voudrait faire; et, craignant un mauvais résultat, il travaille en aveugle.

Mais si cela est vrai pour toutes les productions du génie, la musique ayant beaucoup moins

d'idées abstraites et de beautés de convention que les autres arts, c'est surtout à son égard que cette vérité est évidente. Je crois qu'il serait possible d'en composer, qui fût toujours jugée belle au tribunal de la raison (c'est-à-dire qui n'eût pas à redouter un examen froid et sévère, d'après les règles de la composition); mais je crois impossible d'en inventer une qui puisse plaire dans tous les temps et dans toutes les situations où peut se trouver une nation, et surtout satisfaire en même temps les oreilles et le cœur. Cette rareté à peine se rencontre-t-elle dans quelques compositions graves de musique d'église, dans lesquelles l'harmonie est plus importante que la mélodie, encore ne faudrait-il pas les entendre trop souvent; car, par la raison physique que j'ai indiquée dans ma dernière lettre, elles perdraient bientôt de leur mérite et de leur efficacité.

Quelques personnes s'étonnaient de ce que tous les professeurs et amateurs de musique accouraient à l'église de *San Geminiano* de Venise, aujourd'hui démolie, chaque fois qu'on y chantait les vêpres de l'ancien compositeur *Lotti*, et de ce que cette musique, après tant d'années, était toujours entendue avec le même plaisir. Ces personnes ignoraient sans doute, ou ne réfléchissaient pas que, selon le désir exprimé par

l'auteur dans son testament ; ces vêpres n'étaient chantées qu'une seule fois l'année, le jour de *San Geminiano*. Lorsque ce jour était passé, on serrait soigneusement la *partition*, qu'on ne communiquait à personne, dans un coin des archives de l'église, dont on remettait les clefs aux marguilliers.

Cet habile compositeur montra, par cette disposition testamentaire, qu'il sentait bien que la musique, comme les femmes, peut en vieillissant conserver quelque mérite, mais rarement celui de la beauté.

Le *Miserere* de la chapelle Sixtine si vanté, qui fit verser tant de larmes, même à des âmes impénitentes, trouverait beaucoup moins d'auditeurs si on l'exécutait tous les mois ; mais il est entendu seulement deux fois pendant la semaine sainte, dans un immense vaisseau, lorsque les âmes sont déjà disposées à la tristesse et à la pénitence. Du fond d'une tribune élevée, des voix harmonieuses, douces et sonores, qui semblent n'en former qu'une seule, descendent sur un auditoire silencieux, embellies encore par le genre traditionnel de l'exécution : par là se trouve excitée la curiosité des étrangers et même des connaisseurs et des amateurs du pays, qui, s'ils l'entendaient exécuter hors de ce lieu et par d'autres chanteurs,

n'éprouveraient plus la même émotion ni le même plaisir.

Une raison qui s'oppose encore à la stabilité d'un beau universel, constant et unique en musique pour toutes les nations civilisées, c'est la diversité des langues. L'homme ne sait pas chanter sans parler, il doit unir les sons aux paroles; mais toute langue a un caractère particulier et une mélodie analogue. Aussi un chant propre à une langue ne peut être uni à des paroles étrangères, sans une contrainte évidente, qui suffit pour indisposer l'oreille et diminuer le plaisir qui eût été complet, si la mélodie eût été entendue dans sa langue natale.

Il existe une mélodie italienne; elle ne fut pas inventée par les Italiens, mais dictée par la langue même. Cette langue étant la plus mélodieuse de toutes les langues vivantes, la mélodie italienne fut bientôt reconnue et proclamée la plus agréable, même par les étrangers. Il est absurde de vouloir faire servir cette mélodie, créée pour la langue italienne, à des paroles françaises, anglaises, allemandes ou polonaises, qui sont en guerre ouverte avec elle. La mélodie n'aura plus alors sa grâce native, sa force et sa vérité. On en peut dire autant des mélodies étrangères, appliquées à la langue italienne. Il n'y a rien qui m'impatiente autant que ces

chants français, qui gémissent d'une manière funèbre sur des paroles italiennes, et que ces airs polonais, dans lesquels les paroles italiennes sont obligées de galopper sur des notes qui ne peuvent les porter, et perdent ainsi leur accent naturel. Je ne crains pas d'affirmer que la musique des Grecs opérait des prodiges merveilleux et presque incroyables, principalement parce que c'était une langue chantée. Je m'explique : leur musique ne faisait autre chose que distinguer et marquer plus fortement les temps syllabiques et les inflexions naturelles et propres à leur langue, beaucoup plus parfaite et plus musicale que les langues modernes. C'était la langue d'une nation très sensible, une langue rhythmique, ayant l'avantage d'exprimer, avec plus de vérité que les langues modernes, toutes les nuances et les modifications du sentiment. La musique rendit plus sensibles la mélodie et le caractère primitif de cette langue, qui, devenue, par la distinction plus prononcée des tons, un chant, et un chant toujours analogue à la passion que le poète avait en vue d'exciter, devait en même temps charmer les oreilles, et remuer les âmes au plus haut degré. S'il est une musique pour l'homme, c'est celle de la nature, c'est-à-dire quand la langue et la musique sont une même chose ; le compositeur et le poète un seul homme. Il en était ainsi

chez les Grecs; mais nous, le plus ordinairement, nous sommes occupés diversement par le poète et par le compositeur, et par là condamnés à entendre une idée exprimée, en même temps, dans deux langues différentes. La musique des Grecs était non seulement fille, mais esclave de la langue; la notre en est l'ennemie et la marâtre.

Si je ne craignais pas d'être trop long, je pourrais donner ici bien d'autres raisons de l'effet merveilleux de la musique chez les Grecs, en faisant observer que, pour eux, le spectacle faisait partie de la religion et de la politique; et que les sujets, ordinairement pris parmi les grands événemens qui arrivaient chaque jour dans le pays, devaient par conséquent offrir beaucoup d'intérêt à des auditeurs qui bien souvent avaient participé eux-mêmes à l'action qu'on réprésentait. Je parlerai de la signification précise que les Grecs donnaient à chaque instrument, et à chaque mode, ce qui faisait dire à *Cicéron*, que seulement en entendant la flûte on pouvait deviner si l'on allait représenter *Antiope* ou *Andromaque*, et juger, par le ton de l'instrument, du sentiment qu'on voulait éveiller dans l'âme des spectateurs. Mais je veux indiquer une raison physique, dont on n'a pas encore parlé et qui me semble incontestable. Le théâtre étant pour les Grecs un lieu presque sacré, destiné à l'instruction morale et religieuse

du peuple, ils y allaient le matin au sortir du lit et avant d'avoir rien pris. Chacun sait que dans ces instans où l'âme retourne à la vie active, elle semble plus neuve; les sensations qu'elle éprouve sont plus vives; les nerfs, devenus plus forts par le repos de la nuit, n'ont pas encore été fatigués par les continuelles émotions de la journée. Notre âme encore calme et vierge, si je puis m'exprimer ainsi, est mieux disposée alors à recevoir des impressions, et s'enflamme plus facilement de la passion qu'on veut exciter en elle. Quant à nous, c'est le soir que nous allons au spectacle, lorsque nous sommes fatigués par les affaires ou les plaisirs de la journée, et que notre pauvre machine, rendue plus inerte encore par la fatigue, a plutôt besoin de repos que d'un nouveau plaisir. Combien il faut employer d'art et de magie dans nos spectacles, pour qu'ils puissent réussir, qu'on me permette cette expression, à ressusciter des morts! Si quelques tragédies modernes font pleurer le soir, je parierais que le matin elles feraient jeter les hauts cris. La seule difficulté que rencontrerait celui qui voudrait établir parmi nous (qui ne sommes pas un peuple oisif, comme l'était ordinairement la population des villes grecques) un théâtre qui ouvrît le matin, c'est que chacun, ayant des affaires qu'il met avant tout, peut bien le soir quand il les a faites, aller

chercher quelque délassement au spectacle ; mais il ne trouverait aucun plaisir à y occuper une place à l'heure des affaires, quand le soleil levant invite toute la nature animée à pourvoir à sa subsistance, et que les devoirs de la société nous appellent ailleurs.

Pour revenir à notre sujet, à mesure que l'homme s'est éloigné de la musique primitive, c'est-à-dire de la musique fondée sur la langue, on a vu naître les caprices, le goût factice, et un beau de convention séparé de la nature, un beau sans bases, changeant, périssable et incertain, plus national qu'universel, plus apparent que réel, sujet pour cela à toutes les vicissitudes du temps et de la mode. C'est contre ce beau hypothétique que s'élevait avec force *Salvator Rosa*, cet esprit bizarre, non moins bon musicien que peintre habile et poète original, lorsqu'il disait :

Io grido, e grido a voi, maestri indegni :
Buono sempre non è quel che diletta ;

c'est à vous, maîtres indignes, que je crie : ce qui plaît n'est pas toujours bon.

Marcello se plaignait aussi que l'art de la musique perdait beaucoup ; quand il parlait ainsi, il écrivait ses psaumes, et *Leo*, *Pergolesi*, *Porpora*,

Vinci, *Scarlatti* et *Durante* élevaient l'école italienne au plus haut degré de perfection.

A présent je reviens à vous. Quand après tout ce que j'ai déjà dit, vous entendez reprocher à *Haydn* que la musique de la *Création* n'est pas très belle, parce qu'elle n'est pas assez italienne, que ses chants et ses accens sont différens des nôtres, et que, comme disent ses censeurs, elle ne chante pas autant qu'il faudrait; dites qu'au lieu de la critique, on fait l'éloge de ce célèbre compositeur. D'abord le beau véritable en musique n'est pas encore fixé; ensuite une musique, faite pour une langue qui chante peu, ne devait et ne pouvait pas être très chantante; puis enfin une musique composée sur des paroles allemandes ne pouvait pas être italienne. *Haydn*, sans être grand métaphysicien, sans connaître la musique grecque comme *Mersenio* ou *Meibomio*, avait un bon sens peu ordinaire, un très grand génie et beaucoup de goût. Il comprit qu'il devait conformer sa cantilène à la langue pour laquelle il écrivait; et celle-ci, au lieu d'être comme la langue italienne riche de voyelles, est remplie de consonnes muettes et dures. *Haydn* dut donc éviter les *cantabile*, dans lesquels les consonnes produisent un effet très désagréable et donnent de la dureté à la plus belle voix. Il fut aussi contraint de s'abstenir des pauses nombreuses, c'est-

à-dire de cette réunion de beaucoup de sons sur la même syllabe, fort usitées par les maîtres italiens, et de beaucoup d'autres licences propres seulement à la musique italienne. En un mot, il ne put pas sur un texte allemand écrire de la musique dans un genre tel, qu'elle semblât italienne aux Italiens plutôt qu'allemande aux Allemands. Il suffisait à *Haydn* de mêler autant que possible la mélodie italienne à la cantilène voulue par l'accent allemand; il lui suffisait de faire de la musique qui eût le caractère convenable au sujet élevé qu'il entreprenait de traiter; de la musique qui unît la force, la majesté et la vivacité au naturel et à la grâce que sa langue pouvait comporter; de la musique enfin, en même temps savante et nouvelle, pompeuse et agréable, et qui satisfît l'oreille autant que l'intelligence. Voilà ce qu'il s'était proposé et il le fit, résolvant, par ce fait, le problème, insoluble pour beaucoup d'autres, du vrai beau en musique; d'après cela vous voyez que les critiques fondées de la *Création* se réduisent à peu de chose.

La meilleure critique, la seule même qu'on devrait faire d'un semblable ouvrage, est celle que fit ou fait peut-être encore un célèbre musicien italien, placé sur la ligne des premiers compositeurs. Il prit le texte de la *Création*, et se mit à en refaire la musique d'un bout à l'autre, en

cherchant à faire mieux; mais son travail n'a pas encore paru. Craignant de passer pour un envieux ou un détracteur de *Haydn* qu'il estime beaucoup, l'auteur a décidé qu'il ne paraîtrait qu'après sa mort. Ce compositeur, qui peut se vanter d'avoir fait plusieurs chefs-d'œuvre, reconnait que *Haydn* est un homme unique comme symphoniste, et que personne ne l'a encore surpassé dans le genre *académique;* mais dans tout le reste il ne croit pas qu'il soit impossible de l'atteindre. Parmi les musiciens il se trouve plusieurs personnes de cet avis.

Les partisans de *Mozart* regardent avec un œil curieux et un peu malin les productions de *Haydn*. Mais les éloges continuels et démesurés qu'ils donnent à leur compositeur favori, compositeur, il faut l'avouer, d'un mérite bien rare, et les critiques qu'ils élèvent contre son rival et son predécesseur *Haydn* ne peuvent ravir à celui-ci la supériorité qu'il a acquise. J'aime à rendre justice à tous, et, puisque j'ai prononcé le nom de *Mozart*, je vous dirai avec plaisir que *Haydn* ne manquait jamais d'accourir partout où il savait qu'on devait exécuter la musique de ce *maestro;* il prétendait même avoir toujours appris quelque chose, chaque fois qu'il avait entendu les compositions de ce génie prodigieux.

A l'époque du couronnement de *Léopold II*, *Haydn* rendit au mérite de *Mozart* un témoignage d'admiration bien solennel lorsqu'il fut à Prague pour y composer quelque chose en concurrence avec lui. Savez-vous ce qu'il dit? — que *Haydn* ne pouvait pas se montrer où *Mozart* écrivait. — Il n'y eut jamais de rival plus généreux et plus modeste. C'est un grand malheur pour l'art que *Mozart* soit mort si jeune, disait publiquement le baron de *Van-Swieten*, si grand ami et si grand admirateur de *Haydn!* Si *Mozart* eût vécu, *Haydn* ne serait pas resté sur le trône. On comprend bien qu'il voulait parler du genre instrumental et *académique*. J'ajouterai que sans *Haydn*, *Mozart* ne se serait pas élevé si haut. La confession ingénue de *Mozart* lui-même vient à l'appui de mon assertion.

Lorsqu'il fit paraître ses *quatuors*, il les dédia à *Haydn*, et dans l'épitre dédicatoire, il avoua qu'il lui devait la même reconnaissance qu'un écolier doit à son maître. A parler franchement, mon ami, il est facile, quand on y fait sérieusement attention, de s'apercevoir que le style instrumental de *Mozart*, à part ce qu'on doit à son génie, est un composé du style brillant de *Haydn* et du style tendre et lié de *Boccherini*. Je crois que *Mozart* a pris de ce dernier cette teinte de mélancolie qu'il ne sut jamais cacher, pas même

dans ses opéras comiques, ce qui l'empêcha d'égaler, en ce genre, *Galuppi*, *Paesiello*, *Piccini*, *Anfossi*, *Cimarosa*, *Guglielmi*, *Sarti*, *etc.*, par lesquels l'opéra comique parvint, en Italie, à un degré de perfection qu'on désire encore pour l'opéra sérieux.

Adieu.

XII.

Du Bannato, 15 juillet 1811.

. . . . . *Ovo prognatus eodem.*

Hor., lib. II, *Sat.* I, v. 26.

Né du même œuf.

Je vous ai dit, dans une autre lettre, que la *Création* ne fut pas le seul travail de ce genre qui sortit de la plume de *Haydn.* Encouragé par le succès qu'il avait obtenu, et surtout excité par son ami, le baron de *Van-Swieten*, il composa, deux ans après, les *Quatre*

Saisons. Le poème est une imitation de celui de *Thompson*, arrangé en *cantate* par le baron de *Van-Swieten*. Cette production de *Haydn* n'est pas, à parler rigoureusement, un *oratorio*, car il s'y trouve une chasse, des bacchanales, et des histoires amoureuses; mais ce serait la plus belle composition du monde, dans son genre, si la *Création* n'existait pas. *Haydn* lui avait donné, lui-même, un rival trop redoutable. Dans cette lutte de prééminence, entre ses deux enfans, il lui suffisait bien que le second, en même temps le plus savant, pût disputer la palme au premier, quoique sans espérance de l'obtenir. La *Création* avait sur les *Quatre Saisons* l'avantage de la nouveauté du style, et de la noblesse du sujet, le plus beau qu'il soit possible d'imaginer. Quoique attaquée par un rival aguerri et bien armé, aidé encore par des secours étrangers et des artifices inconnus, la *Création* triompha, et il ne resta à son émule que l'honneur de l'avoir dignement combattue et surpassée seulement dans les *quatuors*. Il arriva à *Haydn* ce qui était arrivé à *Milton* cinquante ans auparavant. Le *Paradis reconquis* ne valut pas le *Paradis perdu;* il faut ajouter aussi que le texte de la *Création* était bien meilleur que celui des *Quatre Saisons*, qui fit maintes fois perdre la tête au pauvre compositeur. Néan-

moins les *Quatre Saisons*, quant à la musique, sont une œuvre bien capable d'assurer à son auteur la première place, dans le genre descriptif, quand il n'aurait pas composé la *Création*. Je vais vous en faire une courte, mais suffisante description.

Imaginez-vous une galerie de tableaux, tous différens pour le genre, le sujet et le coloris. Quatre grands tableaux principaux sont placés parmi plusieurs autres beaucoup plus petits. On trouve dans la première partie la neige, la glace et les aquilons; dans la seconde, l'orage; dans la troisième, la chasse; et dans la quatrième, la soirée des villageois. Les quatre grands tableaux dont j'ai parlé indiquent avec justesse l'ordre de la nature : le retour du printemps, la chaleur de l'été, la fin de l'automne et les rigueurs de l'hiver. A parler franchement, la symphonie sévère, écrite dans le genre enharmonique qui commence l'*oratorio*, fait frissonner, plutôt que rappeler à l'imagination la jolie saison des fleurs. Mais l'auteur prit l'ingénieuse licence de placer, à la manière de *Rembrandt*, des ombres d'abord, afin de rendre plus saillante la délicieuse venue du printemps. La description de cette saison commence par un chœur simple, gai, très doux et en forme de prière, comme le demandait le sujet.

Après ce *chœur* on entend un *air* en même temps joyeux et plein de force; il peint le bon agriculteur qui, le cœur et l'esprit remplis de la pensée consolante de la moisson future, va jeter la semence sur le terrain que déjà il a préparé. C'est dans cet *air* là que *Haydn* s'est volé lui-même, en adaptant le chant et les paroles à un très bel *andante* d'une de ses symphonies.

Après plusieurs autres morceaux très remarquables, il y a un beau *chœur fugué* qui termine cette saison.

Voici l'été. Cette saison étant l'œuvre la plus éclatante

Del Ministro maggior della natura,

du suprême Ordonnateur de la nature, *Haydn* en commence la description par l'aube du jour, à laquelle succède bientôt le lever du soleil: cela le contraignit à une répétition de ce qu'il avait fait avec tant de succès, dans la *Création;* et, bien qu'il se soit servi de modulations et d'accords tout-à-fait différens, le caractère des deux chants étant inévitablement le même, il n'a pu éviter qu'il n'y eût, entr'eux, une grande ressemblance. Le second ne pouvait pas produire autant d'impression qu'en avait produit le premier. Ce second morceau n'est ni

moins savant, ni moins brillant que son prédécesseur; mais ce proverbe : *Heureux les premiers arrivés*, n'est pas seulement vrai, quand il s'agit de prendre possession d'une chose, mais encore quand il s'agit de produire de l'effet.

Le lever du soleil est suivi d'un chœur à la louange de ce roi des astres, dicté par une gratitude toute philosophique; car dans l'été les pauvres mortels, fatigués par la chaleur dont il les accable, devraient être disposés à louer toute autre chose que ses rayons brûlans, et qu'à chanter ses louanges.

Puis arrive le midi. Il fait réellement soleil. La nature, affaissée par l'excès de la chaleur, languit, se consume et s'anéantit. Ce tableau est très beau. Il est impossible de peindre avec plus de sentiment et de variété cette espèce de langueur qu'éprouvent, à cette heure de la journée, tout ce qui a vie et même les choses inanimées. Un silence absolu termine cette peinture de l'anéantissement universel. Tout-à-coup la foudre éclate, suivie d'un tonnerre épouvantable; la nature est secouée, effrayée, bouleversée. L'orage commence; tout est feu, cris, fracas, effroi. La tempête croît, elle n'a plus de bornes dans sa fureur, elle renverse tout ce qui tente de lui résister; — elle se dissipe. Quelle richesse dans ce tableau! quelle force! quelles

images! quel pinceau! il n'y a pas de morceau de musique d'un effet plus pompeux que celui-ci, et dont l'ensemble soit plus remarquable. C'est un tableau brillant, traité à la manière de *Michel-Ange* et de *Tintoret*. La tempête n'est pas préparée et annoncée depuis quelques instans, comme le sont les tempêtes de la nature, et celles que jusqu'ici l'art avait tenté de figurer; mais elle arrive subitement et vous fait frissonner. C'est vraiment un trait de génie. Les chanteurs sont incertains, effrayés, aussi le *chœur* semble être en guerre avec l'accompagnement qui représente le sifflement du vent, le bourdonnement du tonnerre, la foudre qui éclate, le bruit de la pluie qui tombe par torrent, et le fracas de la grêle qui se précipite. Vous entendez et vous voyez deux mondes qui luttent entr'eux. Les hommes et les élémens parlent de destruction, la nature bouleversée est en péril. Mais le jour finit et avec lui la bourrasque.

Voici le soir; il est doux, tiède et tranquille. Le silence universel n'est interrompu que par le faible cri du grillon, les gémissemens des oiseaux de nuit, le chant monotone de la caille, et le son lointain de la cloche du soir,

Che pare il giorno pianger che si muore,

qui semble pleurer le jour qui meurt. L'imitation physique est portée, là, aussi loin que possible. *Haydn* finit ainsi la peinture de l'été; peut-être aurait-il mieux fait de la terminer par la grande scène de la tempête. Le calme peu désiré par celui que tient encore subjugué la terrible image qui précède, et cette tranquillité du soir apportent au morceau une langueur inévitable après un fracas et un bouleversement semblable. Cette critique n'est pas de moi, mais elle me semble très juste.

L'automne commence par une petite introduction instrumentale, qui invite à l'allégresse, et par un hymne, qu'on peut appeler, sous tous les rapports, un prodige de beauté.

Il est suivi d'un *air* qui peint la chasse aux cailles. La partie instrumentale représente à merveille le chien avide, qui, plein d'impatience, tourne et retourne cent fois dans les chaumes arides, cherchant, plutôt du nez que des yeux, l'oiseau qui, devenu trop gras, a oublié ses ailes. On ne peut aller plus loin que *Haydn* dans ce genre de description. Où a-t-il pu trouver ces brillantes couleurs?

Après cette chasse tranquille, vient la bruyante chasse au cerf. Celui qui connait ce plaisir, imité de la guerre, en trouve toutes les circonstances, les lois et la tactique décrites en

musique, comme elles pourraient l'être dans un traité; c'est un morceau parfait, d'un bout à l'autre.

A la chasse succèdent les vendanges qui finissent l'automne. Parmi les divers morceaux, on remarque une *bacchanale dithyrambique* de vendangeurs, dans laquelle le compositeur a mêlé aux chants d'allégresse une *fugue* d'un genre tout-à-fait nouveau, qui arrive à l'instant qu'on y pense le moins. Le sujet est tiré d'un *air* de danse national en Autriche, entendu auparavant. Quand la *fugue* commence et pendant toute sa durée, au milieu du développement du sujet, selon les règles de l'art, on distingue l'*air* de danse; et, dans cette agréable et merveilleuse confusion, on reconnaît, en même temps, la gravité du genre et les tressaillemens de joie des buveurs. Tout est mêlé et cependant distinct. Cet ensemble forme un tableau si admirable qu'on peut bien dire que *Téniers* n'en fit jamais un plus beau, plus vif et plus naturel.

Voici l'hiver : il commence par une symphonie, qui exprime les épais brouillards, par lesquels cette dure saison est ordinairement annoncée. Peu après on entend un *air*, lequel peint à merveille la peur d'un voyageur égaré, qui, après avoir passé une soirée aux champs,

revient pendant la nuit, guidé par une lumière trompeuse. Des paysans et des paysannes de tous les âges, réunis dans un lieu chaud, passent leur temps en causeries ou en divers autres délassemens à leur goût. Une jeune villageoise chante une *romance* fort jolie dans sa simplicité. Cette *romance* est interrompue par un *chœur* de paysans, dans lequel elle est ensuite intercalée. Ce *chœur* est vraiment charmant, il a toute la suavité de l'ancien style comique; il suffirait, à lui seul, pour ôter aux *Quatre Saisons* le titre d'*oratorio*. Cet œuvre est couronné par une *fugue* très remarquable, du premier ordre, à la louange de la vertu, dans laquelle on adresse une prière au Très-Haut, afin d'obtenir de lui l'éternelle félicité dans les cieux.

Cette production fut critiquée; on dit qu'il s'y trouvait encore moins de chant que dans la *Création*. Le métaphysicien *Zelter* la définit dans son journal, en disant que c'était une musique instrumentale avec accompagnement de paroles; on peut dire avec vérité qu'il porta en cela l'accusation et la susceptibilité bien au-delà de la réalité et de la raison. On trouve en général dans cette production les qualités et les défauts qui ont été remarqués dans la *Création*. On l'accuse aussi d'être tragi-comique, à cause de l'imitation

du chant des grenouilles et des grillons, des chansonnettes, de la peinture du cabaret et des *airs* de danse jetés, çà et là, dans un œuvre plein de traits sublimes, et dont le sujet est si élevé. Ces épisodes ou accessoires semblent disparates et forment un discordant et grotesque mélange de sacré et de profane, de grave et de frivole. Mais il faut observer que, si l'on excepte la scène des vendangeurs, *Haydn* passe toujours aussi légèrement que possible sur ces situations comiques; il se borne à les indiquer, ainsi qu'il arrive de nommer parfois les choses les moins nobles même dans les discours les plus sérieux et les plus élevés. Dans tous les cas l'accusation regarde plutôt le poète que le musicien; ces coups de pinceau, quant au musicien, montrent, plutôt que le défaut de goût, la véritable force du génie qui peut s'étendre à tous les objets. Car, malgré la plus scrupuleuse précaution, le pied, en marchant, ne peut pas toujours se préserver de quelques taches; et le goût, du danger d'être obligé quelquefois de se sacrifier. Non seulement l'*Arioste* qui se permit beaucoup de choses, mais encore *Homère* si riche, et *Virgile* si châtié ont pris de semblables licences. Dans leurs poèmes épiques, ils indiquèrent des choses et employèrent des mots, qui peut-être n'étaient pas dignes de s'y trouver; et cependant je ne crois pas qu'ils aient

été critiqués pour cela par aucun homme un peu connaisseur en littérature. La nature elle-même nous en donne bien souvent l'exemple en réunissant les deux caractères dans ses opérations et ses productions; on critique aussi ces deux hivers qui semblent peu nécessaires. J'ai déjà dit la raison pittoresque du premier. Le dernier était inévitable. Du reste si cette répétition est une faute, et je ne nie pas qu'elle n'en soit une jusqu'à un certain point, c'est encore la faute du poète, mais non du musicien.

La meilleure critique que j'en aie entendu faire c'est de *Haydn* lui-même. J'assistais à la première exécution de cet *oratorio*, chez le prince *Schwarzemberg*. Il fut vivement et généralement applaudi, moi-même émerveillé de voir sortir de la même tête deux productions si différentes, si riches et si parfaites, je courus, dès que le concert fut fini, vers *Haydn*, pour lui en faire mon bien vif et bien sincère compliment. Mais à peine j'avais ouvert la bouche que *Haydn* m'arrêta en disant les mémorables paroles qui suivent : — Je suis bien aise que ma musique soit agréable au public, mais pour cette composition je ne veux pas recevoir de complimens de vous. Je suis bien sûr que vous comprenez vous-même qu'elle est loin de valoir la *Création*, je le sens et vous devez le sentir aussi. En voici la raison : dans la *Création*

les personnages étaient des anges ; dans les *Quatre Saisons* ce sont des paysans. — On peut imprimer des volumes pour faire le parallèle de ces deux *oratorios*, mais on ne dira jamais rien de mieux que ce qu'a dit *Haydn* en quelques mots.

Cet *oratorio* fut aussi imprimé et grossièrement traduit en diverses langues. Arrangé aussi, comme je l'ai dit, en *quatuors* et en *quintettos*, il était plus propre que la *Création* à la musique de chambre, parce que le chant principal étant plus souvent pour l'orchestre que pour les voix, bien que celles-ci fussent supprimées, la mélodie restait encore entière.

On peut dire que ces deux *oratorios* de *Haydn*, par lesquels le genre descriptif a été porté si loin, ont fixé des limites au pinceau musical, et qu'il serait impossible d'éviter d'être faible ou chargé, défauts ordinaires des *maniéristes*, si l'on faisait moins, ou si l'on tentait de faire plus. Si *Haydn* eût peint avec autant de vérité les passions et les affections de l'âme que les images et les choses, il eût été en même temps le *Raphaël*, le *Titien* et le *Michel-Ange* de la peinture musicale ; mais la nature ne fut jamais prodigue au point d'accorder tous les talens à un seul homme. En cela, il faut admirer sa prévoyante économie, car un homme semblable, s'il pouvait exister, finirait par

décourager tous les esprits inférieurs. La nature est la mère commune, et la perfection n'est pas une qualité propre aux hommes. Il est très utile de la chercher, mais l'espérance de l'obtenir sera toujours vaine. Elle n'a jamais existé sur la terre, ce n'est qu'au ciel qu'on pourrait la trouver.

Vous souvenez-vous de ce philosophe grec qui disait, que si l'on trouvait un homme parfait, il faudrait lui ôter la vie, parce qu'il ferait trop grand tort à tous les autres? Rassurez-vous. Cette sentence immorale ne sera jamais exécutée faute de coupables.

Quand je pense au genre de talent de *Haydn*, dans la partie imitative, et que je le compare à celui des autres hommes célèbres qui imitèrent la nature avec l'art de la peinture proprement dite, il me semble qu'il est le *Tintoret* de la musique; c'est-à-dire que je trouve en lui cette vigueur de *Michel-Ange*, et qui dans toutes les compositions de *Robusti* se trouve unie au feu, à l'originalité, à la nouveauté, à la richesse et à cette caractéristique suavité de teinte, qui rend charmant tout ce qu'il a traité. Je ne trouve qu'une seule différence, c'est que le *Tintoret* de Rohrau est plus profond dans son art, et plus exact dans le dessin que le Vénitien.

Si cette idée originale de comparer les grands musiciens aux grands peintres est de votre goût,

voici une liste de comparaisons que j'ai faite autrefois, en m'amusant, entre les musiciens du dix-huitième siècle et les peintres célèbres. Je vous l'envoie pour joindre à votre galerie musico-pittoresque : riez-en tant que vous voudrez. Si le père *Castel* nous donna un piano à couleurs, moi je vous donne un recueil de portraits invisibles, et cependant, ce me semble, très fidèles. Ma plaisanterie n'est pas aussi savante, mais elle ne laisse pas d'avoir beaucoup de vérité, et peut-être même plus que celle du physicien français. La voici :

Pergolèsi.	Raphaël.
Salinas.	Mantegna.
Durante.	Léonard de Vinci.
Leo.	Masaccio.
Vinci.	Il Frate.
Hasse.	Rubens.
Handel.	Michel-Ange.
Galuppi.	Bassano.
Jomelli.	Lodovico.
Gasmann.	Andrea del Sarto.
Ciccio di Majo. . . .	Giorgione.
Porpora.	Pietro le Perugin.
Benda.	Lanfranco.
Gluck.	Le Caravage.
Piccini.	Le Titien.
Traetta.	Calabrese.
Sacchini.	Le Correge.
Paesiello.	Le Guide.

Guglielmi.	Luca Giordano.
Anfossi.	L'Albano.
Sarti.	Le Domenichino.
Bertoni.	Andrea Sacchi.
Salieri.	Annibal Carrache.
Mozart.	Jules Romain.
Winter.	Mengs.
Cimarosa.	Paul Veronese.
Zingarelli.	Le Guerchin.
Mayr.	Le Poussin.
Weigl.	Parmigianino.
Paër.	Baroccio.
Cherubini.	Le Sueur.
Martini (l'Espagnol).	Carpioni.

Je pourrais augmenter cette galerie, mais il me semble que cela suffit pour une plaisanterie. Je me dispense de vous donner les raisons des caractères que je leur ai assignés, parce qu'un homme qui connaît les deux arts peut facilement les deviner lui-même. J'ajouterai seulement qu'il y a aussi en musique des *maniéristes*, qui ne sont pas sans mérite. Vous pouvez placer en tête *Gretry*, et après lui presque tous les jeunes compositeurs italiens et allemands de nos jours, et les français de tous les temps.

Mais retournons à notre *Tintoret*. Le baron de *Van-Swieten* voulait absolument qu'il composât encore un autre *oratorio*, avant de suspendre

sa lyre magique. Mais je ne sais pas comment le baron avait pu avoir l'idée du sujet qu'il s'était proposé. Ce n'était rien moins que les *Quatre Fins dernières*. Je conçois que la *Demeure des Bienheureux* et le *Jugement dernier*, terrible pour les uns et glorieux pour les autres, pouvaient fournir de belles images au poète et au musicien ; mais qui aurait le courage d'écouter, en musique, les gémissemens et les exécrables fureurs des damnés ou les soupirs des agonisans? Cependant si le baron n'était pas mort, *Haydn* n'aurait pas pu se dispenser de s'aventurer entre les écueils, tant ce baron avait pris d'empire sur le bon vieillard, qui d'ailleurs devait beaucoup à ses lumières et à son amitié. C'était vraiment le cas de rappeler à ce savant le salutaire *ne quid nimis* (rien de trop) d'*Horace*. Pour que vous ne soyez pas obligé de me le rappeler aussi, je termine ma lettre et avec elle l'exposition des ouvrages de mon héros. Tout ce qui me reste à vous dire regardera seulement, et il en est bien temps, la vie de cet homme immortel.

Adieu.

XIII.

Du Bannato, 29 Juillet 1811.

Principibus placuisse viris non ultima laus est.
Hor.

Ce n'est pas la dernière des qualités que de se rendre agréable aux Grands.

Tout occupé du génie et des diverses productions de *Haydn*, j'ai abandonné sa vie, lorsque je l'ai eu conduit chez le prince *Esterhazy*. Je vais reprendre, ici, le fil de son

histoire. Le récit des actions d'un homme privé pourra, peut-être, sembler peu important à quelques personnes; mais ces actions acquièrent cependant de la valeur, quand on considère que cet homme privé a frayé un nouveau sentier dans la route des connaissances humaines, et que, dans son genre, il a fait époque. L'admiration et la partialité, qu'éveillent en nous, par leurs œuvres, de semblables génies, s'étendent sur tout ce qui le regarde. Nous voyons encore avec plaisir la pauvre petite cabane d'*Arquà*, et la vieille chaise sur laquelle *Pétrarque* écrivait ses *triomphes;* et nous lisons avec plaisir, dans ses lettres familières, la manière dont il distribuait son temps et les moindres incidens de sa vie journalière. Aussi les biographes, de tous les temps, n'ont jamais manqué d'offrir cet agréable aliment à la curiosité des lecteurs, en leur racontant la vie des hommes illustres par leur esprit et par leurs œuvres, bien que, lorsqu'il s'agit des grands génies, on demande plutôt ce qu'ils ont fait que ce qu'ils ont été. Après l'entrée de *Haydn* chez le prince *Esterhazy*, celui qui connaît l'emploi d'une de ses journées, peut dire qu'il connaît celui de toute l'année. Il se levait toujours de bonne heure, se peignait, s'habillait, puis se mettait à écrire, et restait là, le plus souvent, jus-

qu'à l'heure du dîner. Il travaillait difficilement, et pourtant cela ne venait pas d'une stérilité d'imagination, le *studium sine divite vena* (l'étude sans facilité) n'était pas son défaut; mais il était d'une délicatesse de goût, qui le rendait un juge très sévère, pour ses propres ouvrages, pendant qu'il était, au contraire, plein d'indulgence pour ceux de ses collègues, et toujours prêt à les louer. Une symphonie lui coûtait un mois de travail; et une messe, plus de deux. Ses *manuscrits* sont pleins de ratures. Pour une seule symphonie, on trouve assez d'idées pour en faire quatre ou cinq. Ils ressemblent à cette feuille, conservée autrefois dans les archives de Ferrare, sur laquelle l'*Arioste* avait écrit, de seize manières différentes, la belle octave de la tempête; au bas de la page, seulement, on lisait celle qu'il avait choisie :

Stendon le nubi un tenebroso velo;

les nuages étendent un voile ténébreux.

Il y avait, quatre fois la semaine, opéra au palais, et *Haydn* y assistait toujours. Les autres jours, il les passait au piano, et les soirées, aux répétitions. Les seuls amusemens qu'il aimait, étaient la chasse et la pêche; encore, ne prenait-il ce plaisir que bien rarement. Sa devise

était la même que celle d'une célèbre académie Italienne :

Altro piacer, che in istudiar, non provo.

je n'éprouve de plaisir que dans l'étude. On verra bien qu'il est impossible que cela soit autrement, si l'on considère l'incroyable quantité de productions qu'il publia en moins de cinquante ans. De sa chambre il avait fait son univers; et seul, dans cette tranquille retraite, il tira de son âme recueillie, et douée d'une inépuisable faculté inventive les nombreuses merveilles, que tout le monde connaît.

Gluck, pour échauffer son imagination et se transporter en Tauride, à Sparte ou dans l'Érèbe, avait besoin de se placer au milieu d'un pré. Là en plein air, exposé à l'ardeur du soleil, ayant son piano devant lui et deux bouteilles de Champagne à côté, il écrivait les deux *Iphigénies*, les plaintes d'*Orphée* et l'amour téméraire de *Pâris*.

Sarti au contraire avait besoin d'une chambre grande, vide, obscure, éclairée d'une manière funèbre par une seule lampe, suspendue au plafond; il ne trouvait de pensées musicales qu'au milieu de la nuit et dans le plus profond silence. Il écrivit de cette manière le *Medonte*, le *rondò*

Mia Speranza, et le plus bel *air* connu, je veux parler de *la dolce Campagna.*

Salieri, le musicien de la raison, est obligé, pour féconder son imagination, de sortir de chez lui, de parcourir les rues les plus fréquentées de la ville, en mangeant des bonbons, et d'avoir toujours à la main ses tablettes et son crayon pour noter sur-le-champ, et saisir au vol, si je puis m'exprimer ainsi, les heureuses idées qui lui passent par la tête.

Paër, en plaisantant avec ses amis, en parlant de mille choses diverses, en grondant ses enfans, en commandant ses domestiques, en se disputant avec sa femme et sa cuisinière, en caressant son chien et son copiste, écrivit *Camille*, *Sargines* et *Achille.*

Cimarosa aimait aussi le bruit et voulait, lorsqu'il composait, être entouré de ses amis. Il fit ainsi les *Horaces* et les *Curiaces*, et le *Mariage secret*, qui sont (malgré quelques inexactitudes d'expression) l'un, le *grand opéra*, le plus riche et le plus original ; l'autre, le premier *opéra comique* du théâtre italien.

Sacchini ne pouvait trouver un chant s'il n'était auprès de sa belle, et si ses petits chats ne folâtraient pas autour de lui. Sa musique grâcieuse et séduisante se ressent de cette tendre et joyeuse société.

Paesiello ne peut s'arracher de son lit quand il compose ; là naquirent entre deux draps *Nina*, le *Barbier de Séville*, la *Molinara* et tant d'autres chefs-d'œuvre de ce génie inimitable.

La lecture d'un passage des Saints-Pères, ou de quelque classique latin, est nécessaire à *Zingarelli* pour improviser et développer ensuite, en moins de quatre heures, un acte entier de *Pyrrhus* ou de *Juliette* et *Roméo*.

Je me rappelle un frère d'*Anfossi*, qui promettait beaucoup, mais qui mourut très jeune. Il ne pouvait écrire une note qu'entouré de chapons rôtis, de saucisses fumantes, de jambons et d'étuvées.

Haydn, comme *Newton*, solitaire et recueilli, voyageait dans les cieux sans abandonner sa chaise, avec l'anneau de *Frédéric* au doigt, comme si c'eût été celui d'*Angélique*, qui en faisant tout voir, rendait invisible. Sans avoir besoin d'autre excitation, son imagination le transportait au milieu des anges, et lui faisait découvrir les sources de la divine harmonie. Quand il retournait parmi les mortels, le temps qu'il dérobait à l'étude était partagé entre la chasse, la *Boselli* et ses amis. Cette vie monotone, mais douce, dura pendant trente ans, tant que vécut le prince *Nicolas* son vieux maître.

Une chose bien étrange c'est que *Haydn*, ne

sortant jamais d'*Eisenstadt*, fut pendant longtemps le seul qui ignorât sa propre célébrité. Il y avait déjà vingt ans qu'on parlait de lui, quand il fut invité par les directeurs à composer pour les théâtres les plus renommés de Naples, Lisbonne, Venise, Londres et Milan ; mais l'amour qu'il avait pour son maître, pour sa tranquillité et pour sa méthodique application de chaque jour, le retint dans sa patrie, malgré le désir qu'il eut constamment de voir l'Italie. La *Boselli* mourut, et *Haydn* commença à sentir l'ennui du vide que sa mort laissait dans ses journées. A cette époque là, les directeurs des *Concerts spirituels* de Paris l'invitèrent à y venir, pour composer des symphonies et diriger les concerts qui se donnaient pendant le carême; mais, retenu par d'autres engagemens, il ne put accepter cette invitation.

Une année auparavant *Haydn* avait reçu de Paris la commission de composer de la musique vocale. Celui qui lui écrivit alors, avait jugé à propos de lui envoyer quelques morceaux de *Lulli* et de *Rameau*, comme des modèles auxquels il devait conformer son style. *Haydn* renvoya ces morceaux à Paris, et répondit avec une franchise digne de Socrate : — qu'il était *Haydn* et non *Lulli* ou *Rameau*, et que, si l'on désirait de la musique de ces deux compositeurs, il fallait

qu'on s'adressât à eux ou à leurs héritiers, car il ne pouvait écrire autre chose que de la musique de *Haydn*. — La chose n'alla pas plus loin.

Enfin le violon *Salomon*, de Londres étant venu à Vienne, parvint à persuader à *Haydn* de l'accompagner à Londres, où il donnait des *concerts* en concurrence avec le violon *Cramer*, directeur du théâtre de musique. *Salomon* s'était aperçu sur-le-champ que, pour attirer les amateurs à ses réunions, il avait besoin d'un grand nom, et de compositions rares et nouvelles. *Haydn* réunissait tout cela. Cette spéculation rapporta beaucoup à *Salomon*, mais non pas seulement à lui. Notre compositeur recevait cent sequins à chaque concert, et l'on en donnait vingt par année. En 1790, *Haydn*, âgé de cinquante-neuf ans, partit pour Londres où il séjourna plus d'un an, recevant beaucoup de guinées pour les diverses commissions dont il était chargé. Aussi quand on lui parlait de ses voyages, Londres était toujours sa ville favorite. Il lui arriva de singulières aventures pendant ce premier séjour. En voici quelques-unes, qu'il m'a racontées lui-même.

Un riche milord passionné pour la musique vint le trouver, et lui demanda s'il voulait lui donner des leçons de contre-point. Il dit qu'il en prendrait autant que *Haydn* voudrait, et lui offrit une guinée par leçon. — Bien volontiers,

répondit le musicien, quand voulez-vous que nous commencions? — Tout de suite, reprit le lord. — Eh bien, dit *Haydn*, commençons. —

Alors l'Anglais tira de sa poche la partition d'un des *quatuors* de *Haydn*, et après lui avoir dit qu'il n'avait pas besoin d'apprendre la base fondamentale, ni les autres règles ordinaires de l'harmonie et de la composition, il ajouta : — Pour première leçon, examinons ce *quatuor*, et donnez-moi la raison non seulement de la conduite générale de la composition que je n'approuve pas entièrement, parce qu'elle me semble contraire aux bons principes, mais encore de quelques modulations et de quelques mouvemens. — *Haydn* un peu surpris de cet exorde, mais sentant en même temps l'aigreur de la censure et la douceur de la guinée, répondit modestement, que puisque milord le désirait, il était prêt à justifier son ouvrage. Milord commençant par les premières mesures, trouve à redire à chaque note. *Haydn*, qui n'était pas accoutumé à parler d'après la grammaire, et qui écrivait plutôt suivant ses propres règles et son expérience, que suivant les froides théories de l'école, répondait laconiquement : — J'ai fait ceci parce que c'est bien; cela parce que c'était nécessaire; ou bien, parce que cela faisait bon effet, et autres choses semblables. — Voilà l'Anglais qui se met à vouloir lui prouver, les

règles à la main, qu'il a mal fait, et *Haydn* à soutenir le contraire et à dire : — Eh bien, milord, arrangez le *quatuor* à votre manière, puis faites-le exécuter, et l'on jugera quel est le meilleur des deux. — Mais pourquoi, répliquait milord, le votre serait-il le meilleur? — Parce que.... parce que c'est le meilleur.... —

L'Anglais revenait toujours à sa première idée, et les assertions et les protestations de *Haydn* ne servaient à rien. La chose alla si loin, que *Haydn* oublia la guinée, et ne pouvant plus se contenir, se leva avec impatience et dit : — Milord, je croyais que je vous enseignerais la musique; mais je vois que c'est vous qui voulez me l'enseigner. Pardonnez-moi, je ne peux pas vous donner une guinée par leçon. — Après ce premier essai, il ne voulut plus voir cet écolier trop savant.

La dispute qu'il eut avec un capitaine de vaisseau, qui partait pour l'Inde, est encore plus comique. Ce brave homme entre un matin, de fort bonne heure, chez *Haydn*, et lui dit : — Vous êtes monsieur *Haydn*? — Oui Monsieur, que désirez-vous? — Bon; je vous donnerai trente guinées, et vous me ferez une marche pour la musique qui est sur mon vaisseau; mais je la veux aujourd'hui, parce que demain je pars pour Calcutta. — *Haydn*, surpris de la

générosité du capitaine, promit de la donner le lendemain matin. Dès que l'Anglais fut parti, il courut au piano, et un quart-d'heure après la marche était faite. Il lui sembla avoir volé les guinées, en les gagnant en si peu de temps, et il prit la résolution d'en composer deux autres dans la soirée, avec l'intention d'en laisser le choix au capitaine; ou, luttant avec lui de générosité, de les lui donner toutes les trois. En effet, ce jour-là, il rentra chez lui plus tôt que de coutume, et composa deux autres marches plus travaillées, et, selon lui, beaucoup meilleures que la première.

Dès le point du jour, le capitaine arrive : — Eh bien? — La marche est faite. — Le capitaine lui dit de la jouer. *Haydn* la joue. Le capitaine, sans proférer une parole, compte les trente guinées, les pose sur le piano, prend la musique, et s'en va. *Haydn* l'arrête à la porte en lui disant : — J'en ai fait deux autres, elles sont meilleures, écoutez-les, et choisissez. Le capitaine répond : — La première me plaît, cela suffit. — Mais écoutez les autres, peut-être... — Non, c'est impossible; — et le capitaine sort de la chambre, et déjà est arrivé au milieu de l'escalier. *Haydn* court après lui en criant : — Monsieur, je vous les donne, vous m'avez payé beaucoup trop généreusement, veuillez les agréer.

— Le capitaine descendait si vite qu'il semblait avoir des ailes, et répétait : — C'est impossible, je ne les veux pas. — *Haydn* continuait à crier d'en haut : — Mais écoutez-les, au moins ; — et l'autre, à dire : — Le diable ne me les ferait pas écouter ! — Lorsqu'il fut arrivé au pied de l'escalier, il se mit à fuir, et disparut bientôt.

Haydn, piqué de cela, sort pour demander quel est le vaisseau qui part pour l'Inde, et comment s'appelle son commandant. Il apprend tout ce qu'il désirait. Alors il fait un rouleau des deux marches, y joint un petit billet qu'il adresse au capitaine, et envoie tout cela à bord du vaisseau. Le croiriez-vous ? cet homme extravagant ne voulut pas même lire le billet, et s'étant aperçu au volume de quoi il s'agissait, il renvoya le paquet à *Haydn*, tel qu'il l'avait reçu. Pendant la nuit, il leva l'ancre, et partit, n'emportant avec lui qu'une seule marche. *Haydn* me disait qu'il avait eu long-temps devant les yeux la figure de cet homme singulier, et que, de dépit, il avait déchiré les deux malheureuses marches, quand il avait vu qu'elles lui étaient renvoyées.

Il me racontait aussi, avec un visible plaisir, sa dispute avec un riche marchand de musique, dont le magasin était un des mieux assortis de Londres. *Haydn*, flânant un jour dans cette

ville, entre dans un magasin de musique, ayant plutôt envie de voir que d'acheter. Il demande au marchand s'il avait un choix de belle musique. — Tant que vous voudrez, répondit le marchand, j'en ai de superbe de *Haydn*. — Pour celle-ci, dit *Haydn*, (qui s'aperçut qu'il n'était pas connu) je ne m'en soucie pas. — Comment! reprit le marchand, vous ne vous en souciez pas...., de la musique de *Haydn*? qu'y trouvez-vous à redire? — Oh! beaucoup de choses (ajoute *Haydn*) et puis qu'importe, je n'en ai pas besoin, vous dis-je; montrez-m'en d'autre. — Le marchand, qui était un Haydiniste enragé, répondit brusquement: — C'est inutile; j'en ai, mais non pas pour vous. — Puis il lui tourna le dos.

Dans ce moment là entre un Monsieur qui, ayant aperçu *Haydn*, le salue en l'appelant par son nom. Le marchand, au nom de *Haydn*, retourne la tête, et dit à l'Anglais avec dépit: — Voilà un Monsieur qui n'aime pas la musique du grand *Haydn*. — L'Anglais partit d'un éclat de rire, et apprit au marchand quel était ce fou, qui ne voulait pas de musique de *Haydn*. Chacun peut s'imaginer combien le marchand resta stupéfait, et quels furent les complimens, les excuses et les éloges qu'il fit à son compositeur favori, qu'il avait si bien accueilli, en l'accueillant si mal.

Un des plus grands plaisirs de *Haydn* à Londres, après celui d'entendre la musique de *Handel*, était d'assister aux concerts qui portaient le nom de *concerts antiques*. Je ne sais si vous savez que dans ce pays, qu'on peut appeler le pays des sociétés, il en fut fondé une dans le siècle passé, dont le but était de ne pas laisser périr, dans l'oubli, la musique ancienne; par là, on entendait la musique composée 50 ou 60 ans auparavant, c'est-à-dire, écrite dans le temps où l'art était élevé à son plus haut degré de perfection par *Pergolesi*, *Sarti*, *Durante*, *Handel*, *Leo*, *Cesti*, *Benomi*, *Vinci*, *Latilla*, *Feo*, *Marcello*, *Lotti*, *Galuppi*, *Mancini*, *Scarlatti*, *Carcano*, *Bach*, *Sassoni* et par tant d'autres illustres créateurs de la belle musique. A certains jours fixés, on y exécutait les meilleures compositions de ces

........*Maestri di color che sanna*,

maîtres de ceux qui savent; et, tout en honorant leurs mémoires, on établissait des comparaisons fort utiles entre leurs œuvres et ceux des compositeurs plus modernes. On notait les changemens qui avaient lieu successivement dans l'art et dans le goût, et, par de tels exemples, on retardait la décadence dont nous sommes

aujourd'hui menacés par l'extravagance du style, par un déluge de notes, par une fréquence, une étrangeté de modulations, une profusion de traits de tous genres, *enfilés* les uns à la suite des autres; abus qui règne dans nos compositions, ce qui fait que bien rarement elles présentent un tout raisonnable, de l'unité dans le caractère, et un sentiment vrai et bien exprimé. Cette école très pure n'avait, comme vous savez, aucun de ces vices. Tout en me faisant l'éloge de cette institution, (tant il est vrai, comme je vous l'ai dit dans une autre lettre, qu'il faut en musique de la nouveauté), *Haydn* m'avouait que ces compositions qui l'avaient transporté au ciel, quand dans sa jeunesse il les avait entendues pour la première fois, lui avaient fait beaucoup moins de plaisir, lorsque, bien des années après, il les avait entendues de nouveau, quoiqu'elles lui parussent encore fort belles.

Il en est de la musique comme de nos *belles;* quand nous les revoyons après une longue absence, nous nous figurons que nous devons les retrouver telles que nous les avons laissées; mais combien nous sommes désenchantés. La vue et le souvenir nous parlent de deux manières bien différentes; le souvenir dit : Elle était bien belle; et la vue dit : Ce n'est plus la même.

Cela arrive d'une manière encore plus sensible en musique. Bien que cette *belle* ne change ni de formes ni de couleurs, qu'elle soit toujours la même, cependant par rapport à nous elle vieillit, et nous-mêmes, qui avons aussi vieilli, nous ne sommes plus pour elle ce que nous étions autrefois.

Haydn fit deux voyages à Londres, l'un en 1790, et l'autre en 1794; il fut décidé à faire ce second voyage par *Gallini*, directeur du théâtre Hymachet, qui l'engagea à venir y composer un opéra, qu'il se promettait de monter avec le plus grand soin et sans épargner aucun frais. Le sujet était *Orphée*. Mais au moment où *Haydn*, parfaitement disposé, était le plus occupé de son travail, on refusa à *Gallini* la permission d'ouvrir son théâtre, parce qu'il avait été construit sans la permission de l'autorité supérieure; et l'*Orphée* resta inachevé dans le portefeuille du compositeur. Il ne nous en reste que onze morceaux, qu'on dit être ce qu'il a fait de mieux pour le théâtre. *Haydn*, dont le cœur n'avait jamais cessé un instant de battre pour sa patrie, ne voulut pas attendre que *Gallini* eût obtenu la permission d'ouvrir son théâtre, il regagna ses pénates, desquels il ne s'éloigna plus pendant tout le reste de sa vie. Durant ce second séjour, *Haydn* allait souvent chez la célèbre cantatrice madame *Bilington* dont le talent l'avait enthousiasmé. Vous

avez dû voir, par tout ce que je vous ai déjà écrit, qu'il y avait dans sa conversation beaucoup d'esprit, de vivacité et de grâce. Je veux vous rapporter une de ses réponses qui serait digne du courtisan le plus délicat.

Cette virtuose s'était fait peindre par le célèbre *Reynolds*, le seul bon peintre de portraits, que la nature avare ait voulu accorder à une nation qui apprécie et paie si bien les bons tableaux. La *Bilington* y était représentée sous les traits d'une sainte *Cécile*, qui, les yeux élevés vers le ciel, comme celle de *Raphaël*, semble écouter un chœur d'anges placé dans la partie supérieure du tableau. Elle voulut que son ami *Haydn* vît ce portrait et lui en dît son avis. Notre compositeur, après l'avoir observé, se tourne vers madame *Bilington*, et lui dit : — Le portrait est ressemblant, mais il s'y trouve un grand défaut ; — Lequel, demande madame *Bilington?* (*Reynolds* était présent.) — Le peintre, reprit *Haydn*, a fait une faute majeure; il vous a peinte écoutant les anges, il devait peindre les anges vous écoutant. —

Madame *Bilington*, émue par cet éloge flatteur, jeta ses bras autour du cou de l'aimable critique, et récompensa sur-le-champ cette grâcieuse réflexion avec les lèvres qui l'avaient inspirée. C'est pour elle que *Haydn* écrivit l'*Ariane abandonnée*, son œuvre le plus parfait dans ce genre,

et qui peut sans crainte soutenir la comparaison avec l'*Ariane* si applaudie de *Benda*.

Mais, avant de terminer cette lettre, je vais vous raconter une autre anecdote, qui vous prouvera combien le beau sexe avait à se louer de notre Anacréon musicien.

Le prince de *Galles*, désirant avoir le portrait de *Haydn*, chargea *Reynolds* de le faire. Le musicien, sensible à un tel honneur, se transporte dans l'atelier du peintre, et celui-ci se met à l'œuvre. Chacun sait combien il est ennuyeux de rester comme une statue à poser devant un peintre. Cette désagréable sensation se laisse ordinairement apercevoir même dans les portraits les mieux faits. *Reynolds* qui voulait, autant que possible, peindre non seulement le visage, mais encore l'âme du célèbre compositeur, le voyant tout différent, dans cette position, de ce qu'il était au piano ou à la tête d'un orchestre, lui dit de s'animer, de penser à des choses agréables, enfin de chercher à se faire une physionomie joyeuse. *Haydn*, qui n'avait jamais été ni comédien, ni courtisan, ne savait point *alienum sumere vultum* (prendre un visage différent du sien). Il devenait de plus en plus sombre, et ne trouvait aucun moyen de faire dire à son visage le contraire de ce que son âme sentait. *Reynolds* fut obligé pour ce jour-là de renoncer à son travail.

Le lendemain autre séance et nouvel ennui. On revient une troisième fois, et toujours la même scène. A la fin, *Reynolds* s'en va chez le prince, lui expose l'impossibilité dans laquelle il se trouve de faire ce portrait, et prie S. A. R. de l'en dispenser, craignant de faire tort à sa réputation en donnant à un homme, si connu par ses brillantes productions, un air de momie et de stupidité : le prince rit beaucoup à ce récit et imagina un stratagème qui réussit à merveille.

Haydn fut invité à reprendre pour la quatrième fois l'ennuyeuse attitude. Il le fit, mais il montra encore sa physionomie attristée. Le peintre, le voyant assis, touche un ressort. Une toile, qui se trouvait placée devant le compositeur comme un paravent, disparaît, et laisse voir une riante jeune fille, vêtue de blanc et couronnée de roses, qui l'ayant pris par la main, lui dit dans sa langue natale : — Combien j'ai de plaisir, mon cher ami, à te voir ici et à me trouver près de toi ! — *Haydn* surpris, vaincu, et animé d'une joie inattendue, embrasse patriotiquement la jeune Allemande, et l'expression de tristesse disparaît de son visage. Ses yeux reprennent leur vivacité habituelle, sa figure s'anime, et *Reynolds* se hâtant nous fait un *Haydn* beau, ravi, transporté de joie, tel enfin que le peint sa musique. La magicienne qui opéra cette belle métamorphose

était une Saxonne, femme de chambre de la reine. Elle avait de l'esprit et des grâces séduisantes; aussi ce prodige ne fut pas pour elle une entreprise fort difficile.

Le prince de *Galles* ne fut pas à Londres le seul personnage élevé qui donna à *Haydn* des marques d'une bienveillance distinguée. Le duc d'*Yorck* lui montra aussi beaucoup d'estime; et ce fut à sa demande qu'il composa, en 1790, ce *Chœur* admirable intitulé la *Tempête*, dont les paroles sont de *Pinder*. Le roi lui-même qui, comme on sait, n'aima dans toute sa vie qu'une seule femme et une seule musique, c'est-à-dire, la reine et la musique de *Handel* (exemple de constance fort rare dans les deux genres) ne fut pas insensible aux symphonies de *Haydn*. Il les écouta avec beaucoup de plaisir, et honora l'auteur de ses éloges. De son côté, la reine, qui, par une combinaison ou une vertu bien rare, aima toujours ce que le roi aimait, voyant la faveur dont jouissait *Haydn*, eut envie de le retenir à Londres, et lui dit un jour : — Restez avec nous; nous vous donnerons une belle maison à Windsor; puis elle ajouta en riant: Je ferai chaque matin de la musique en tête-à-tête avec vous. — Le roi, qui était présent, ajouta : — Faites, faites; je ne suis point jaloux de *Haydn*, c'est un bon et loyal Allemand. — Oh!

pour cela, sire, répliqua *Hadyn*, je m'en ferai gloire toute ma vie. — Mais il refusa poliment l'invitation, donnant pour excuse que sa femme détestait tellement l'eau, qu'elle n'avait jamais voulu passer le Danube sur le pont, et qu'elle voudrait encore bien moins traverser le détroit de Calais. La véritable cause de son refus était son amour pour sa patrie et pour la maison d'*Esterhazy*. Le roi lui donna une tabatière en or; mais on croit que ce refus détourna S. M. de lui faire des cadeaux plus considérables.

Dans un journal, sur lequel il nota tout ce qui lui arriva de plus remarquable à Londres, il parle d'une fête qui lui fut donnée par un riche *dilettante*, et de l'accueil que lui fit son collègue dans les arts, aujourd'hui premier astronome du siècle, le célèbre *Herschel*. Il parle aussi des politesses dont il fut honoré par toutes les sociétés, et particulièrement par le célèbre docteur *Burney*, auteur de l'Histoire de la Musique, qui, à l'époque de l'arrivée de *Haydn* en Angleterre, publia un petit poème à sa louange. Un des moindres honneurs qu'il reçut ne fut certainement pas celui que lui fit l'université d'Oxford, en le proclamant docteur en musique; dignité qui n'avait même pas été conférée à *Handel*. Depuis 1400, *Purcel*, *Saint-Wix*, *Habentong* et *Hautbois* l'avaient obtenue, mais je crois

que, dans tous les temps, bien peu d'étrangers en furent honorés. *Haydn* composa, à cette occasion, un de ces doctes badinages auxquels il était si accoutumé.

Il est d'usage que le candidat présente à l'université, pour essai ou pour cadeau, une composition de lui. *Haydn* écrivit une feuille de musique qu'on pouvait lire en commençant à volonté par le haut, le bas, le milieu ou les côtés, enfin comme on voulait, et qui formait toujours une cantilène et une période juste et complète.

Adieu.

XIV.

Du Bannato, 18 septembre 1811.

Quæ valuere ruunt.
Ovid.

Ce qui jadis fut solide, tombe en ruines.

Haydn quitta Londres et ses brouillards, la tête pleine de *Handel* et la bourse bien garnie de guinées. Il traversa l'Allemagne pour regagner sa demeure, et chemin faisant il ne négligea pas de donner de temps en temps quelques

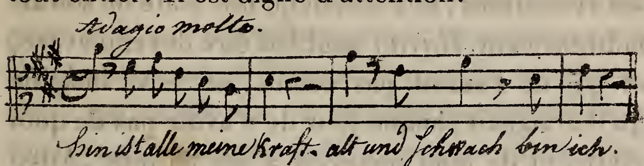
concerts, qui lui attiraient toujours les largesses des souverains par les résidences desquels il passait. Arrivé à Vienne, il entreprit de mettre de l'ordre et de l'économie dans ses finances. Jusque là il avait été riche de renommée; mais quelque gain que lui eussent procuré ses immenses travaux, il n'avait encore pu se donner aucune des jouissances que permet l'aisance, soit à cause des pieuses prodigalités de sa femme, soit parce que lui-même, tout entier à son piano, apportait trop peu de soin à surveiller sa fortune. Le traitement qu'il recevait de la maison *Esterhazy*, et qu'elle augmenta plus tard, fut pendant plusieurs années trop faible pour l'enrichir. Mais il suffisait à ses besoins, et il s'en contentait; car c'est pour ce faible traitement, qu'il refusa, par attachement pour ses patrons, les offres magnifiques de différentes cours, et celles non moins éblouissantes qui lui venaient de l'Espagne ou de quelques mylords. Il est juste aussi de dire que le prince et l'aimable princesse, son épouse, n'ont jamais cessé d'avoir pour lui les plus grands égards. Son couvert était toujours mis à leur table. Lorsqu'on donna un costume aux musiciens de S. A., on réserva à *Haydn* celui que portaient à Eisenstad les amis du prince; distinction dont il fut vivement touché. A tant de faveurs le prince ajouta

celle de désigner une voiture pour son service particulier; mais elle fut refusée par le modeste compositeur, qui sortait peu de sa solitude. Deux fois aussi son salaire fut augmenté, et toujours sans aucune demande de sa part. De si gracieux procédés étaient pour le cœur de notre *maestro* de puissans liens de reconnaissance et d'attachement. Aussi, dans les dernières années de sa vie, ne pouvait-il retenir ses larmes au nom seul de la maison d'*Esterhazy*. La fortune de *Haydn* éprouva encore à cette époque un notable accroissement, par la publication des deux *oratorios*, qu'il composa, comme je vous l'ai écrit, depuis son retour de Londres. Ces ouvrages lui rapportèrent bien 2000 sequins, en y comprenant ce qu'il reçut de la société des chevaliers qui les lui avait commandés. Il avait gagné à Londres 15000 florins, et, avec cette somme, il avait acheté la maison qu'il habitait dans le faubourg de Gumpendorf. Voilà exactement, et à un sou près, tout l'argent que posséda *Haydn*. Ce grand compositeur n'écrivit que fort peu après ses *Quatre Saisons*, affaibli qu'il était par ce travail et par l'âge. — « C'est fini, me dit-il un jour, « ma tête n'y est plus: autrefois les idées venaient « d'elles-mêmes me trouver, sans que j'eusse « besoin d'aller au-devant d'elles; aujourd'hui il « faut que ce soit moi qui aille les chercher,

« et je ne me sens plus fait pour les visites. » — Sa dernière production complète est le *quatuor* n° 83, composé pour le comte *Fries*. Il commença bien encore le n° 84 ; mais il ne put l'achever, quoiqu'il y eût travaillé pendant trois ans. Comme les autres, il fut imprimé par *Artaria*. On y trouve la triste preuve que son auteur était sur son déclin.

Il n'y a, de cette époque, qu'un travail qu'il poussa assez loin. C'est la collection des *Airs nationaux écossais*. Il avait été chargé d'y faire une partie de basse, et il recevait deux guinées pour chaque air, sans que le nombre de ces airs eût été déterminé. Il en écrivit à peu près trois cents ; mais, vers 1805, il fut encore obligé par ordre du médecin d'abandonner ce léger travail. En effet, à peine le bon vieillard se mettait-il au piano, qu'aussitôt il lui prenait des vertiges; et personne n'ignore que de telles visites ne sont que trop souvent les symptômes de l'apoplexie. Il existe de lui un curieux billet de visite. Il l'envoya comme une circulaire à ses amis, vers la fin de 1805, lorsqu'il se retira pour ne plus sortir de son jardin et de sa maison. Il consiste en quelques paroles mises en musique, et dont voici le sens : — « Mes forces m'ont abandonné, je ne puis aller « plus loin. » — La musique s'arrête au milieu de la période, sans arriver jusqu'à la cadence ;

elle exprime ainsi parfaitement la pensée et l'impression de son languissant auteur. Voici le billet tout entier. Il est digne d'attention.



Vous avez certainement entendu parler d'une fameuse collection, unique dans son genre, imprimée à Vienne par *Mollo*. C'est un recueil de plus de cent airs avec accompagnement de piano, composés par les plus célèbres maîtres de l'Europe, et tous sur des paroles que j'avais composées en parodiant une strophe de *Vittorelli*. *Haydn* fut prié, en 1807, de vouloir bien aussi, lui, écrire quelques notes sur ces mêmes paroles; il désira les connaître; et comme il était question de mort et de tombe : — Cela me convient, dit-il, ces paroles sont belles; et moi aussi je ferai, comme je pourrai, mon *arietta*. — Il essaya en effet plusieurs fois, et les éditeurs suspendirent l'impression pendant un an, pour attendre ce dernier chant du cygne. Ils durent enfin publier la collection, mais sans l'*arietta* de *Haydn*, car il n'avait pas réussi à la composer. A cette époque, deux idées fixes s'emparèrent presque entièrement de son esprit fatigué. L'une, l'inquiétude

sur sa santé, était raisonnable et fondée; quant à la seconde, la préocupation de ses besoins et de ses ressources, elle n'était qu'une suite de son affaiblissement. *Haydn* semblait être devenu avare, et qui ne l'aurait pas connu, se serait imaginé qu'il craignait chaque jour de n'avoir pas de quoi vivre, et de quoi pourvoir à ses besoins .Aussi acceptait-il, toutes les fois qu'il en trouvait l'occasion, quelques gouttes de Tokai ou de toute autre liqueur fortifiante; et jamais on ne le voyait plus gracieux qu'envers ceux qui lui envoyaient des volailles, du gibier, du poisson, enfin tout ce qui servait à alimenter gratuitement sa cuisine.

Cependant il ne poussa pas cette faiblesse de vieillard au point que voudrait le faire croire un auteur prussien, qui a écrit des voyages et composé de la musique. Il prétend que montrant un jour à *Haydn* ses *bijoux*, celui-ci se conduisit de telle sorte, qu'il en fut révolté; et il ajoute ces paroles : — « Ne parlons pas de son avarice, car je pourrais en rapporter des traits, qui lui feraient le plus grand tort. » — Quant à moi, je pense que s'il y a un tort dans cette affaire, cette petitesse, involontaire et si fréquente chez les vieillards, en fait beaucoup moins à *Haydn* que ne s'en fait à lui-même un écrivain sensé, en se prononçant si légèrement sur le caractère d'un homme célèbre, et en taxant de vice ce qui n'était que la faiblesse

plutôt physique que morale de la décrépitude. *Haydn*, quand il était dans toute sa force, alors qu'il était vraiment *Haydn*, ne fut jamais riche, parce qu'il ne fut jamais avare. Sa succession sera là pour le prouver dans son temps. Et cet historien, qui d'ailleurs ne ménage pas les éloges à tous les personnages qu'il a rencontrés dans les salons ou dans les rues de Vienne, aurait beaucoup mieux fait de ne pas imprimer cette seule et injuste tache, sur un homme plus digne de ses louanges que tous ceux à qui il les prodigue.

Mais ce qui rendait la gaieté au bon vieillard, plus que tous ces petits cadeaux, c'étaient les visites de ses amis. Il devenait alors tout autre, il rajeunissait de dix ans, et à chaque instant il lui échappait des réponses pleines d'agrément et quelquefois fort piquantes. Je pourrais vous en citer plusieurs, si je ne craignais d'être trop long. Seulement en voici une qu'il est important de faire connaître, parce qu'elle a rapport à une équivoque fort grave, qui, avec le temps, pourrait s'introduire dans sa biographie et transmettre ainsi une erreur à nos descendans.

Vers l'année 1805, les journaux de Paris, trompés par quelque correspondant sot ou mal intentionné, annoncèrent avec une admirable assurance la mort de *Haydn*, et ils allèrent jusqu'à régaler leurs lecteurs des entretiens socra-

tiques du mourant avec sa fidèle servante. Rien n'était plus faux cependant que tout ce récit. Mais comme le mensonge, lui, a des aîles pour voyager, tandis que la pauvre vérité ne se traîne que sur des béquilles, cette fable avec tous ses embellissemens fut bien vite répandue dans toute l'Europe. Tous les journaux la répétèrent, excepté ceux de Vienne, qui, grâce au faubourg de Maria Hülfe, échappèrent pour cette fois au ridicule général. Mais voici ce qu'il y a de mieux. *Haydn* était membre honoraire de l'Institut des Sciences de Paris. Ses collègues firent célébrer en son honneur une cérémonie funèbre, dans laquelle on chanta, pour le repos de son âme, la même messe que *Mozart* avait composée pour le repos de la sienne. A une telle nouvelle, les amis de *Haydn* d'accourir pour s'amuser avec lui de sa prétendue mésaventure; et lui de rire beaucoup des journaux et de ses funérailles de Paris : — « Je sais, dit-il, bon gré à ces messieurs de leur « intention, et, s'ils m'avaient prévenu, je serais « allé conduire moi-même leur messe. »

Peu de temps après, la veuve et le fils de *Mozart* donnèrent au théâtre de Wieden un *concert* pour l'anniversaire de la naissance de *Haydn*. Le jeune *Mozart* y fit entendre une cantate de sa composition, en l'honneur du grand maître, qui avait indiqué à son père, non moins célèbre, la

route du beau dans les symphonies; et le public accueillit, comme il le devait, cet hommage rendu à un grand homme par le fils d'un grand homme, son émule, son imitateur et son rival.

Mais un spectacle bien plus touchant et bien plus mémorable fut celui qu'une société d'amateurs donna à Vienne, dans la grande salle de l'université, pendant l'hiver de 1808. Je ne vous en parlerai pas seulement comme témoin oculaire, mais bien comme y ayant moi-même joué un rôle.

Ces Messieurs donnaient déjà depuis quatre mois des *concerts* qui attiraient le public le plus distingué de Vienne. Près d'atteindre le nombre qu'ils avaient déterminé, ils eurent l'idée de clore leurs séances, le 27 mars, par la *Création* de *Haydn* en Italien. On ne l'avait jamais entendue à Vienne dans cette langue, car lorsqu'elle fut exécutée dans la maison *Lobkovitz*, la petitesse du local ne permit guère qu'à une centaine de personnes d'en jouir. La salle de l'université contenait plus de quinze cents personnes. L'orchestre était composé de cent soixante exécutans, et le chant fut confié à trois grands chanteurs, madame *Frischer* de Berlin, M. *Weitmüller* de Vienne, et l'Italien *Radichi*. Mais une chose ajouta à la beauté de la musique, et à la perfection de l'exécution un mérite que les cœurs

bien faits sont seuls capables d'apprécier; ce fut la présence du vénérable auteur de cette œuvre divine. Malgré son grand âge, il voulut assister à la séance, et, pour ainsi dire, prendre congé dans ce jour de ses amis, du public et de son orchestre. Le bruit s'en était répandu dans la haute société de Vienne. Aussitôt chacun s'empresse de se procurer un billet d'entrée, pour jouir d'un spectacle que l'on espérait devoir être aussi beau que touchant. Au lieu de mille billets ordinaires, on en distribua le double. Imaginez-vous donc deux mille personnes dans un magnifique salon. Au milieu se trouvait un siége isolé, autour duquel régnait un triple rang de chaises réservées aux savans, aux amis du grand homme et à ses collègues. *Haydn* arrive, comme porté en triomphe sur un siége. La princesse *Esterhazy* et la célèbre pianiste madame de *Kurzbeck*, élève de *Haydn*, sa constante et intime amie, vont au-devant de lui, et, se plaçant à ses côtés, lui servent de soutien. A son apparition dans la salle, les timbales et les trompettes éclatent, et le créateur de la musique instrumentale s'avance vers sa place, au milieu des larmes et des acclamations. L'orchestre est prêt : tout l'auditoire est debout, tous les yeux sont tournés vers le vénérable vieillard. Le *maestro Salieri*, que *Haydn* avait

toujours prié lui-même de conduire ses deux chefs-d'œuvre, avait bien voulu se prêter encore, pour ce jour-là, à ce service d'ami. Avant de donner le signal, *Salieri* se détache de l'orchestre, et se dirige vers *Haydn*. Les deux célèbres compositeurs s'embrassent avec effusion. J'avais la première chaise immédiatement derrière *Haydn*. *Salieri* lui serre la main, et vole à son orchestre. Les exécutans, les chanteurs, l'auditoire, tout est saisi d'un enthousiasme général. Jamais la *Création* ne fut exécutée avec plus d'âme, ni entendue avec plus de transports. A chaque morceau, c'étaient des éclats d'applaudissemens. Ce jour-là fut le triomphe de *Haydn* et du vrai mérite. Cet entourage de grands, d'amis, d'artistes, de poètes, de femmes, ces louanges de Dieu qu'il entendait, ces louanges, le fruit de son imagination, sa gloire retentissante, confondue avec celle de la Divinité, tout ne devait-il pas faire croire au bon vieillard qu'il était dans le Ciel? Et nous, ne devions-nous pas partager cette illusion, à la beauté de la musique, à la douceur des impressions dont nous étions tous affectés? Un médecin du premier mérite, le chevalier *Cappellini* s'aperçut que les pieds de *Haydn* n'étaient pas suffisamment couverts. A peine en eut-il fait la remarque, qu'aussitôt les chales les plus élégans des plus

belles dames abandonnèrent leurs gracieuses épaules pour venir envelopper les pieds du vieillard chéri. Je crois qu'un peu plus ces gentilles femmes auraient poussé leur tendre zèle jusqu'à renouveler le trait de la *Charité romaine*, si le médecin eût le moins du monde témoigné qu'il en fût besoin. A la fin de la première partie, *Haydn*, qui avait plusieurs fois versé des larmes en entendant sa musique, et les applaudissemens d'enthousiasme qu'on lui prodiguait, se sentit affaibli, et pour ne pas déranger son régime accoutumé, il voulut se retirer. On lui demanda comment il avait trouvé sa *Création;* il répondit avec un sourire : — « Il y a quatre « ans que je ne l'avais entendue.... et ce n'est pas « mal. » — Alors deux vigoureux athlètes élèvent sur leurs épaules le siége sur lequel il est assis, et, au milieu des saluts, des applaudissemens et des acclamations de toute la salle, on vit s'avancer vers l'escalier le nouveau triomphateur. Mais arrivé à la porte du salon, il fait signe à ses porteurs de s'arrêter. Il se tourne vers le public, et il ne trouve que des gestes pour le remercier d'un si brillant accueil, puis jetant sur l'orchestre un regard d'une expression impossible à décrire, tout-à-coup il lève les yeux et le mains vers le ciel, salue ses enfans, et avec de douces larmes il les bénit. J'ai vu dans

ma vie bien des fêtes et bien des spectacles, mais jamais je n'ai vu rien de comparable à cette scène touchante.

Quelques heures auparavant, on m'avait prié de faire, *stans pede in uno*, un sonnet pour le distribuer dans la salle. Je le fis, et si je vous l'envoie, ce n'est pas que je prétende qu'il soit bon, mais parcequ'il fut goûté généralement. Le voici :

A un muover sol di sue possenti ciglia
Trar dal nulla i viventi e l'Universo,
E spinger Soli per cammin diverso,
E immensa attorno a lor d'astri famiglia;
E Natura si ordir, che, di sè figlia,
Si rinnovi ogni istante, e il dente avverso
Le avventi invan lo Struggitor perverso,
Se Dio lo volle e il fe', qual meraviglia?
Ma ch'uom l'opra di Dio stupenda e rara
Eguagliar tenti con pittrici note,
E la renda al pensier presente e chiara,
Non possibil cimento a ognun parea.
Haydn, tu il festi. In te chi tutto puote
Tanto versò di sua divina idea.

Dieu agite d'un seul mouvement ses puissans sourcils, et aussitôt l'univers avec tout ce qui est animé sort du néant; les soleils s'élancent, et autour d'eux est semé dans l'espace l'innombrable cortège des astres.

La nature, sans jamais s'écarter de l'ordre qu'il lui imprime, se renouvelle sans cesse, sans

cesse elle puise en elle-même une nouvelle vie, en bravant toujours les coups inutiles du temps, ce grand destructeur. Si d'un signe de sa volonté Dieu accomplit ces merveilles, qu'y a-t-il là de surprenant?

Mais que l'homme ait tenté de rivaliser avec Dieu, qu'il ait reproduit son grand œuvre, qu'avec des sons il l'ait peint et rendu sensible; voilà ce qui semblait dépasser ses forces.

Toi seul, ô Haydn, toi seul, tu l'as fait. Tant le Tout-Puissant a puisé pour toi dans le trésor de sa divine intelligence.

Le célèbre *Collin*, le meilleur poète tragique vivant de l'Allemagne, et d'autres poètes allemands firent aussi des vers pour cette circonstance. Tout enfin dans ce jour ne fut que joie, gloire et amour.

Adieu.

XV.

Du Bannato, 25 Septembre 1811.

Sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat.
VIRG.

Tels étaient les mouvemens de ses yeux, de ses mains et de sa bouche.

Je ne puis penser à *Haydn*, à son caractère, à son génie et à ses œuvres, enfin aux diverses circonstances de sa vie, sans me rappeler en même temps.... eh bien! devinez qui?... le maréchal *Laudon*. Oh! n'allez pas faire l'étonné!

Ces deux hommes, dans des carrières cependant bien différentes, se rapprochent par plusieurs traits de ressemblance. Tous les deux, dès leur berceau, complètement privés de fortune; tous les deux sans aucun protecteur pendant plusieurs années; tous les deux n'ayant eu d'autre maître qu'eux-mêmes, ont pourtant fait dans leur art d'importantes découvertes. Le grand *Frédéric* disait qu'il n'avait jamais pu deviner les projets de *Laudon*. Et moi, je défie qui que ce soit, après deux mesures de *Haydn*, de prévoir les deux qui suivront. Quant au plan entier d'une composition de l'un, et d'une campagne de l'autre, je n'en veux pas parler.

Haydn, c'était la musique personnifiée ; *Laudon*, c'était la guerre; du reste ils étaient d'une ignorance profonde dans toute autre branche de connaissances: faites-les sortir de leur art, et vous pouvez les appeler, sans rien ôter à leur véritable gloire, deux illustres idiots. Car n'allez pas vous laisser tromper par la belle réponse que *Haydn* envoya à l'Institut de France. Moi, je sais parfaitement quel en est l'auteur. Il ne faut que mettre l'un à cheval, et l'autre au piano, pour comprendre ce qu'ils étaient et ce qu'ils valaient. L'un et l'autre, d'ailleurs respectés et vénérés de tous, aimaient la solitude et la retraite. Tous les deux comblés de gloire, ils ajoutaient

au mérite de l'avoir acquise celui de ne montrer ni vanité ni présomption; au contraire, leur vertu principale était la modestie, cette belle vertu, qui, selon l'heureuse expression de *Bernini*, est au mérite ce que les zéros sont à l'unité, c'est-à-dire, qu'ils en décuplent la valeur. Vouliez-vous trouver *Laudon* dans une grande assemblée? c'était dans le coin le plus reculé de la salle qu'il fallait aller le chercher. C'était là aussi que se réfugiait *Haydn*. Ils paraissaient tous deux dans le monde, pénétrés plutôt de leur insuffisance, que de leur propre mérite. Cette qualité leur fut nuisible dans ce sens, qu'elle retarda la juste récompense que méritaient leurs grands travaux, bien que de bonne heure le monde ait su les apprécier; car, jeunes encore d'années, ils étaient déjà vieux de renommée. Ils se marièrent tous les deux; mais la nature refusa à *Laudon* aussi bien qu'à *Haydn* des enfans, pour se voir revivre en eux. Dans leurs mariages, il y eut cette seule différence que la femme de *Haydn* était loin de sympathiser avec lui, tandis que *Laudon* et la sienne s'accordaient parfaitement par leurs caractères. La première mourut avant son mari, la seconde érigea au sien un tombeau. Ce n'est pas que *Haydn* n'ait eu aussi son monument; mais ce fut le seigneur de *Rohrau* qui le lui éleva dans son jardin, dans ce même jardin, où *Haydn*

enfant, avait fait ses premiers pas, bégayé ses premières paroles, et peut-être aussi, pour la première fois, volé des cerises. Du reste, malgré leur retenue et leur modestie, ils jouirent pendant leur vie d'un grand nom et de grands honneurs. On sait de combien de distinctions et d'égards *Marie-Thérèse* environnait son maréchal; et celle qui hérita du trône et du nom de cette grande souveraine, l'impératrice morte depuis peu, honora toujours *Haydn*, chaque fois qu'elle le vit, du plus bienveillant accueil. Il y a sept ans, lorsque LL. MM. II. favorisèrent d'une visite le prince *Esterhazy* dans son château d'Eisenstadt, *Haydn* y reçut de la bouche même des souverains les complimens les plus flatteurs, et l'empereur lui fit don d'une riche tabatière. Mais ce n'est pas seulement des augustes princes, dont il était sujet, qu'il fut ainsi traité. Je vous ai déjà raconté les prévenances dont il avait été l'objet de la part de la famille royale d'Angleterre. Ajoutez-y la cour de Naples, qui voulait à toute force l'attirer à son service; l'archiduc électeur de Cologne; le prince *Henri* de Prusse et le grand *Frédéric;* enfin l'impératrice, veuve de *Paul I*, qui lui écrivit de sa main une charmante lettre en 1805, en y joignant un bijou digne d'une si grande princesse. Si, après les souverains, nous en venons aux sociétés littéraires,

l'Académie de musique de Pétersbourg fit frapper, à son ouverture, une médaille d'or, en l'honneur de *Haydn*, et la lui envoya avec une lettre pleine des expressions de la plus affectueuse estime. Une autre médaille fut frappée à Paris, par les musiciens qui exécutèrent la *Création*. D'un côté elle porte l'effigie du maître; de l'autre, une lyre couronnée d'étoiles, et pour exergue ces mots : — *Hommage à Haydn par les musiciens qui ont exécuté l'oratorio de la Création du Monde au théâtre des Arts l'an XI de la République française.* — On en frappa encore deux autres en son honneur ; l'une en Suède, et l'autre en Angleterre. Il était membre de l'Institut de France, de la Sociéte royale de Suède, des Philarmoniques de Bologne, de la Société philarmonique de Modène, et de plusieurs autres, comme je vous le dirai dans une autre lettre.

Mais revenons à notre parallèle. *Haydn* et *Laudon* étaient de ces hommes qu'on ne peut dire ni beaux, ni laids. Leur physionomie était commune, et avait je ne sais quoi de dur. Mais *Haydn* montait-il à son orchestre, ses yeux brillaient, son visage s'épanouissait, toute sa personne enfin s'impreignait d'une âme et d'un feu, que le premier coup de canon réveillait aussi chez *Laudon*. *Haydn* a le teint brun, son nez est régulier, mais fortement prononcé; sa bouche

grande, mais bien dessinée, ses yeux grands aussi, approchant du noir, et surtout surmontés d'épais sourcils; sa peau est rude, profondément marquée de petite-vérole, couverte de rousseurs et précisément comme celle de *Laudon*, qui, du reste, était blond. *Haydn* a le visage long, le front droit et suffisamment étendu; de chaque côté, au-dessus des tempes, on remarque deux protubérances; ce sont peut-être celles dont s'est servi le docteur *Gall*, pour déterminer la situation de l'organe de la musique. Voilà les traits de *Haydn*. Quant à sa taille, elle ne s'élève pas au-dessus de la moyenne, et il ne fut jamais ni trop gras, ni trop maigre. Ses membres étaient d'ailleurs dans une juste proportion avec l'ensemble de sa personne. Il existe un superbe buste de lui, en porcelaine, modelé par un homme de talent, M. *Grassi*, directeur de la manufacture de Vienne, mort il y a trois ans. C'est le même qui a fait aussi le buste du célèbre *Canova*, et tous les deux sont de la plus parfaite ressemblance. On trouve chez les marchands d'estampes, d'autres portraits de *Haydn*, gravés à différentes époques, mais presque tous ont un défaut, et, chose bizarre! il a pour cause, une petite faiblesse de *Haydn* lui-même, faiblesse qui, du reste, lui était commune avec un célèbre ministre autrichien du siècle dernier. Être représenté

vieux, était pour lui une chose insupportable; aussi, en l'année 1800, lui arriva t-il un jour de faire recommencer son portrait, parce que l'artiste lui avait donné les traits qu'il avait réellement alors, c'est-à-dire, les traits d'un homme de soixante-dix ans. Il dit au peintre, sans s'émouvoir, que c'était une véritable trahison que de choisir dans la vie d'un honnête homme, pour faire son portrait, précisément l'époque où il était le moins agréable à voir. Puis commençant à s'échauffer, il ajouta : — « Si j'étais *Haydn* quand j'avais quarante ans, pourquoi voulez-vous transmettre à la postérité un *Haydn* de soixante-dix ans? A un pareil choix, nous n'avons rien à gagner, ni vous, ni moi. » — Force fut au peintre de céder. Je vous renvoie au fronstispice de l'œuvre 75, imprimée par *Artaria*, pour juger du comique résultat de cette singulière boutade. En vérité, qui pourrait s'empêcher de rire, en voyant là un *Haydn* de trente-cinq à quarante ans, à une époque où l'original en avait plus du double?

Au moment où je vous écris tous ces détails, je suis tout-à-fait privé des nouvelles de *Haydn*. Je me plais cependant à croire qu'il végète encore dans sa modeste retraite de Gumpendorf, mais quant au grand *Haydn*, il y a déjà quelques années, comme je vous l'ai écrit, qu'il a cessé

d'exister, et ses œuvres seules sont là pour lui conserver la plus grande part de sa vie. Et encore cette part ira-t-elle aussi en décroissant avec la marche des années, avec la mobilité du goût en musique; et alors la vie seule de son nom surnagera intacte et immortelle, parce que dans ces hommes hors ligne, il n'y a que le nom qui ne craigne ni les siècles, ni le caprice, ni les révolutions. Il y a quelques milliers d'années, que toutes les œuvres d'*Apelles* sont perdues; et cependant quel est le jeune homme qui ne les connaisse de réputation? Mais que deviendra l'art, et particulièrement la musique instrumentale; maintenant que *Haydn* n'écrit plus, et qu'ainsi se trouve fermée cette mine si féconde de trésors de symphonie? Ce qu'il deviendra? Eh ne le voyez-vous pas déjà en partie? Attendez un peu, et vous le verrez encore bien davantage. Il n'y a qu'un homme qui pourrait encore le soutenir. Et, en effet, que ne serait-on pas en droit d'attendre de lui après son beau *septuor*, après ses premiers *trios*, ses premières *symphonies*, ses premiers *concertos* pour le piano, toutes œuvres vraiment remarquables, dans lesquelles il a heureusement fondu le style de *Haydn* avec celui de *Mozart*? Mais voudra-t-il mettre un frein à son imagination? Voudra-t-il l'astreindre à un ordre, la renfermer dans une juste mesure, lui imprimer un

caractère? Voudra-t-il préférer le beau au bizarre? Voudra-t-il cesser d'être le *Kant* de la musique? En un mot, voudra-t-il se créer un système clair, intelligible, sage, et surtout ne pas s'en écarter?

Il est certain que, dans ce genre de compositions, il a reçu de la nature des dons qu'elle semblait n'avoir réservés qu'à *Haydn* et à *Mozart*. Mais lui, au lieu de faire de son patrimoine un emploi sage et modéré, il en abuse et le dissipe, en écrivant des symphonies qui, tout en durant des heures entières, ne procurent qu'un plaisir de peu de minutes, tandis que, si elles ne duraient que quelques instans, elles laisseraient une jouissance de plusieurs heures. Il ne suffit pas d'avoir du génie, il faut encore de la raison et une certaine mesure. Un jour, un de mes amis demandait à *Haydn* ce qu'il pensait de ce jeune compositeur, et avec une entière sincérité, le vieillard répondit : — « J'étais fort content de ses premiers ouvrages ; mais quant aux derniers, j'avoue que je ne les comprends pas. Il me semble toujours qu'il écrit des *fantaisies*. » —

A considérer ensuite en général les compositeurs de symphonies, combien peu il me reste à espérer. Et cependant combien n'en trouve-t-on pas en Allemagne ! *Haensel*, *Krommer*, *Romba*, tout à la fois pleins de mélodie et de science,

sont maintenant avares de leurs œuvres; peut-être faut-il l'attribuer aux circonstances et aux temps. En effet, les chances de gain étant diminuées, les imprimeurs de musique ne veulent plus donner des productions qu'un prix très médiocre, et les auteurs se voient ainsi forcés de les garder en portefeuille. Quoi qu'il en soit, qui en souffre le plus, si ce n'est l'art? *Maisseder* promet beaucoup; mais son génie n'est encore qu'à son aurore. Arrivera-t-il à son midi? Cela dépend de bien des événemens. Ne peut-on pas en dire autant de tant d'autres jeunes compositeurs Italiens, Allemands et Français, que je m'abstiens de nommer?

Lorsqu'est venu à disparaître un de ces génies de premier ordre, un de ces génies qui ont fait faire de si grands pas à leur art, on serait tenté de regarder comme plus facile à franchir, pour ceux qui viennent après, le court espace qui sépare le *très bien* du *parfait*; mais il n'en est point ainsi. Il y a trois cents ans que *Raphaël* a cessé d'exister; et de tant de peintres qui sont venus après lui, nul n'a su posséder en même temps la sublimité de son dessin, et le coloris du *Titien*. Cette gloire manque encore à l'école romaine. La grâce du *Corrège* ne s'est jamais rencontrée unie à la noblesse de caractère, au choix des contours; union qui aurait porté l'art à sa

dernière limite. Les *Carrache* conçurent la grande pensée de concentrer dans leur école les mérites particuliers de toutes les autres. Ils devinrent des peintres fort remarquables, mais ils n'arrivèrent jamais à égaler aucun des chefs d'écoles qu'ils tentaient de surpasser, en imitant dans chacun d'eux sa qualité distinctive, celle dans laquelle il avait primé. D'où vient cela? Quelle est cette force cachée, cette ennemie du beau, qui nous arrête au milieu de notre course, nous oblige de rétrograder, et arrache à l'esprit de l'homme la plus chère de ses espérances, l'espérance de s'élever un jour jusqu'à la perfection? Selon moi, en voici la cause.

Ces génies créateurs, lorsqu'ils disparaissent, semblables au soleil à son coucher, laissent dans l'atmosphère une teinte générale, qui enveloppe tous les objets d'un même ton de couleur; une teinte dominante, qu'il est impossible de neutraliser. Tous les yeux alors voient et sont affectés de la même manière. Il faut que la nuit vienne ensuite pour la faire effacer et préparer pour l'aurore une teinte différente. *Pope* disait qu'*Homère*, semblable à un grand astre, entraînait, dans son tourbillon, tout ce qu'il rencontrait dans la sphère de ses mouvemens. Il en est de même de tout grand génie, aussi bien en politique, que dans les beaux arts. La méthode de ces maîtres, de ces chefs

d'écoles, si justement admirée, passe sous les yeux de tous; chacun l'adopte, professeurs, juges et amateurs, et l'on ne trouve plus d'attrait qu'à ce qui est une imitation, une copie. S'en écarter dans les premiers temps, c'est ne vouloir pas plaire, c'est s'engager dans une route regardée en général comme fausse. C'est donc une nécessité, pour qui vient après eux, de les imiter. Et qui jamais en imitant égala son modèle, surtout lorsque le modèle est un de ces grands originaux? On peut bien, il est vrai, parvenir à réunir à leur style, à leur caractère, quelque qualité qui leur manquait; mais, comme il arriva aux *Carrache*, on reste pour l'ordinaire au-dessous d'eux dans celle qui les distingua.

Ce n'est pas tout. Ceux qui suivent veulent encore aller plus loin, et l'on finit par tomber dans la charge et l'extravagance. C'est ainsi que l'éloquence romaine fut gâtée par deux hommes de talent, *Sénèque* et *Pline;* ainsi, tant de siècles après, *Marini* perdit en Italie l'admirable style poétique du quinzième siècle; ainsi furent corrompues les belles formes grecques de l'architecture de *Palladio*, d'abord par *Scamozzi*, et plus encore ensuite par *Borromini;* ainsi fut terni par la secte des *Tenebrosi* le brillant coloris de l'école Vénitienne; ainsi, les *Cortona*, les *Procacini*, les *Nuvoloni*, les *Porta*, et presque toute

l'école lombarde du dix-huitième siècle transformèrent en affectation et en gaucheries toutes les grâces du *Corrège*. Il n'est que trop vrai, et l'expérience nous le démontre, qu'après les grands artistes, l'art, au lieu d'avancer, tombe dans la décadence par les raisons que j'ai dites, et par d'autres que j'omets; et s'altérant tous les jours de plus en plus, il arrive enfin à une manière complètement mauvaise; c'est là la nuit des beaux-arts. Mais après cette nuit on voit apparaître sur l'horison un nouveau soleil, qui les rappelle à la vie. Après la perte de tant d'hommes si remarquables, ne sentons-nous pas déjà la secousse qu'à reçue la musique vocale, et surtout celle des théâtres? On les perd, l'une et l'autre, aussi bien que la musique instrumentale, par des compositions extravagantes, déraisonnables, trop recherchées, parce que l'homme s'attache plutôt à éblouir qu'à satisfaire en faisant bien.

Il ne sait imposer ni frein, ni règle à ses facultés; il les pousse jusqu'où elles peuvent aller. Ce qu'il en obtient restant toujours au-dessous de ce qu'il en attend, il méprise la nature, pour se jeter à la poursuite de quelque chose d'imaginaire. Ses travaux n'ont d'autres but que le difficile et l'invraisemblable. D'abord il aimait les *accords* simples et naturels; mais ensuite n'y trouvant plus la nouveauté, ni le mérite de la

surprise, il s'attache à la recherche d'harmonies plus stimulantes, inattendues, hérissées de difficultés, les seules qui puissent réveiller en lui un sentiment usé; et ainsi de nouveautés en nouveautés, d'extravagances en extravagances on arrive à la charge et au mauvais goût. La vanité, en nous portant de sa nature à produire des œuvres qui nous élèvent à nos propres yeux au-dessus de ce que nous valons réellement, et surtout au-dessus des autres, fait naître en nous des préventions contre le Beau naturel. Il nous semble un aliment trop vulgaire, et de là résulte que nous préférons à ce Beau véritable un Beau de notre invention. Mais, différent du beau idéal des Grecs, il n'est pas, comme lui, fondé sur la nature bien observée et bien choisie, mais sur le caprice, sur une sèche et extravagante doctrine, derrière laquelle se cache la manie de vouloir paraître nouveaux et bizarres. Cette espèce bâtarde du beau est étrangère à la nature; aussi n'a-t-il aucune prise sur nous, qui ne sommes point organisés pour le sentir et le goûter; et si nous parvenons à le comprendre, ce n'est qu'à force d'étude, de travail et de méditation. De là un nouveau travers; en nous écartant de la nature, nous nous imaginons n'écrire que pour les savans, et notre amour-propre, plutôt trompé que satisfait, s'enfle et se gonfle, comme la gre-

nouille de la fable. On peut donc désormais appliquer à la musique ce qu'un ancien disait de la Lybie, qu'il ne se passe pas d'année qu'elle ne produise quelque monstre nouveau.

Ces considérations, malheureusement trop fondées, nous conduisent forcément à cette conclusion, qu'on ira toujours de mal en pire. Ainsi se perdra la mélodie de la partie chantante par une trop grande division, par trop de parties d'accompagnement. L'harmonie au lieu d'être pour nos malheureuses oreilles un aliment sain en même temps qu'agréable, deviendra une véritable confusion, à force de pathétique, c'est-à-dire, par un usage trop fréquent d'*accords* et d'*intervalles*, tantôt augmentés, tantôt diminués, par des *tons* et des *modulations* n'ayant entre eux que peu ou point d'analogie. La musique instrumentale, surchargée de mélodies simultanées, qui se détruisent les unes les autres, deviendra un épouvantable vacarme, tout chamarré d'ornemens, mais pauvre de pensée et de sentiment. La musique qui n'est que savante, a dit un grand auteur, est une mauvaise musique. Avant tout, elle doit chercher à plaire. Cet égarement n'aura de fin que lorsque apparaîtra un *Haydn*, un *Mozart*, un *Piccini*, un *Pergolesi*, un *Sacchini*, ou tout autre homme de cette trempe. Sa mission sera de rappeler la mélodie à la simplicité, de rétablir

l'ordre et la symétrie dans l'ensemble, et la convenance dans les ornemens. Ainsi se trouvera régénérée la musique de la nature, et un nouveau siècle d'or renaîtra pour ce bel art si délicieux et sujet à tant de variétés. Mais la nature est avare de génies, et il lui faut des siècles pour former les *Raphaël*, les *Palladio*, les *Pergolesi*, les *Sacchini*, les *Canova*.

Portez-vous bien. (*V*. Appendice.)

XVI.

Vienne, 20 mars 1810.

. . . . *Præcipe lugubres*
Cantus, Melpomene, cui liquidam pater
Vocem cum citharâ dedit.

HOR.

Inspire-moi des chants de deuil, ô Melpomène, à qui le Dieu ton père a donné une voix mélodieuse et la lyre.

De retour dans la capitale de l'Autriche, je dois vous apprendre, mon cher ami, que *Haydn*, ou plutôt son fantôme, vient de s'évanouir. Il a disparu de ce monde, mais il vit dans notre

mémoire et dans ses œuvres. Son âme s'est plongée dans l'inépuisable source de la divine harmonie, après avoir joui de l'heureux et rare privilège de nous en faire savourer quelques gouttes, pendant qu'il était au milieu de nous. Mais sa mort, si douloureuse pour ceux qui connaissent et aiment la belle musique, fut accompagnée d'une circonstance bien honorable pour lui, et dont le cœur de tout homme honnête et sensible doit se sentir touché. Je ne fais que vous l'indiquer ici, mais vous n'aurez pas de peine à la reconnaître dans le court et fidèle récit de ses derniers jours.

Je vous ai dit que sa santé avait déjà bien décliné, avant qu'il entrât dans sa soixante-dix-huitième année, qui fut la dernière de sa vie. Néammoins, des intervalles lucides venaient de temps en temps le ranimer; alors se réveillaient en lui quelques étincelles de son ancienne chaleur, et une idée fugitive traversait son esprit. Il se traînait au piano, mais à peine ses doigts y avaient-ils effleuré les touches, qu'aussitôt ses maudits vertiges se déclaraient, et il lui fallait retourner tristement à son fauteuil, où son chapelet devenait son unique consolation.

La guerre était recommencée entre l'Autriche et la France. Lorsque se répandit le bruit des premières défaites des Autrichiens, près de Ratis-

bonne, *Haydn*, tout dévoué à sa patrie, devint agité, impatient, mélancolique. A tout moment il demandait des nouvelles. Ce sentiment avait rendu à ses fibres une tension passagère; il semblait presque avoir rajeuni. Dépenser aussi rapidement le peu de forces vitales qui lui restaient, c'était, par une raison toute physique, hâter le moment de sa mort. — « Cette malheureuse guerre me tue » — disait-il souvent à son domestique et à sa fidèle servante. Puis retrouvant un peu d'activité, il se dirigeait vers son piano, et là, le visage tout enflammé, et les larmes dans les yeux, il chantait, à plusieurs reprises avec ce filet de voix qu'il avait encore, son chant favori : — « Que Dieu sauve François ! » —

Le 10 de mai les Français arrivèrent devant les lignes de Vienne. Quatre obus tombèrent dans les environs de la maison de *Haydn*. Ses deux serviteurs accourent, tout épouvantés et hors d'haleine. A la vue d'un tel effroi, le bon vieillard s'élève au-dessus de lui-même, au-dessus des années et de sa douleur, et avec une expression pleine de noblesse : — « Qu'avez-vous à craindre? dit-il. Où est *Haydn*, là, il ne peut arriver aucun malheur. Tranquillisez-vous » — A peine ces paroles furent-elles échappées de ses lèvres qu'un tremblement convulsif s'empara de toute sa personne. Il fallut le porter au lit. Le

lendemain, se trouvant assez bien, il se leva. Il put même, plusieurs fois dans le jour, distraire sa douleur par son chant favori, ce chant qui était celui du cygne mourant. Dans la journée du 26, les forces lui manquèrent. Cependant il voulut qu'on le portât à son piano, et donnant à sa voix toute la force dont il était capable, il chanta par trois fois, sans s'interrompre : — « Que Dieu sauve François. » — Epuisé par cet effort, il tombe dans un espèce d'assoupissement. On le met dans son lit, et le médecin le trouve dans cet état de marasme, propre à la vieillesse, qui ne laisse plus ni espoir, ni ressource dans les remèdes. Il recouvre pourtant ses sens, et jusqu'à sa mort, il conserve toute sa connaissance. Enfin ce fut le 31 mai, dans la matinée, que *Haydn* expira, après avoir vécu soixante-dix-sept ans et deux mois.

Je ne dois point passer sous silence que, son excellente élève, mademoiselle de *Kutzbec*, offrit au bon vieillard, dans cette dernière maladie, de le faire transporter en ville dans sa maison, où il trouverait plus de commodités, et des soins plus empressés. Mais il ne put se résoudre à se détacher de sa retraite chérie, et d'ailleurs il était si faible que le médecin n'osa l'engager à se faire transporter.

Dans toute autre circonstance la mort de

Haydn aurait fait sensation à Vienne ; mais dans un tel moment, si vous en exceptez les pauvres, à peine fut-elle connue à la distance de mille pas. On lui fit dans son église de Gumpendorf des funérailles modestes, mais convenables, et le lendemain il fut porté dans le cimetière commun. Ce fut une généreuse pensée du prince *Esterhazy*, son ancien patron, que celle de le faire transporter dans un lieu plus digne du grand homme, et d'élever un monument à ses cendres. Déjà S. A. a donné des ordres à cet égard. Quelques semaines après sa mort on célébra un service dans l'église des Écossais. Une société d'amateurs y exécuta une messe de *requiem* à plusieurs chœurs, dont l'auteur était un grand admirateur de *Haydn*, *Mozart*, qui l'avait précédé dans la tombe. On vit à cette pieuse cérémonie plusieurs personnages distingués de l'armée française, et les plus hauts seigneurs de la ville. De semblables honneurs lui furent encore rendus dans d'autres villes d'Allemagne, et particulièrement à Breslaw (1).

Pendant toute sa vie, *Haydn* fut extrêmement religieux. On peut même dire, sans crainte, que son génie tira de cet attachement à la religion plus de force et de développement. Et

(1) Voir page 361.

en effet comme elle est la seule vraie, n'est-elle pas aussi la seule qui remplisse l'homme de sa propre dignité, en lui apprenant qu'il est formé à l'image de Dieu lui-même? Toutes ses *partitions* portaient en tête ces mots : *In nomine Domini* (Au nom du Seigneur), ou bien ces autres : *Soli Deo gloria* (Gloire à Dieu seul), et elles étaient terminées par ceux-ci : *Laus Deo* (Dieu soit loué). Il avait une telle confiance dans les secours du ciel, d'où il reconnaissait qu'émanait tout talent, que lorsque, dans le travail de la composition, il sentait sa verve se tarir, ou qu'il ne savait comment se tirer de quelque grave difficulté, il laissait le piano, prenait son chapelet, et se mettait à le réciter, en se promenant dans l'appartement. Ce véritable chrétien avouait qu'il n'avait jamais employé inutilement ce moyen, et qu'aussitôt les idées et toutes ses ressources revenaient en foule s'offrir à lui. — « Quand j'écrivais la *Création*, me disait-il, je me sentais si pénétré de sentimens religieux, qu'avant de me mettre à l'ouvrage je priais avec ferveur le Très-Haut. Je lui demandais la grâce de conduire ce travail à sa fin pour son honneur et pour sa gloire, et de donner à ma musique le pouvoir de réveiller dans un auditoire cette vive reconnaissance et cette profonde vénération que nous devons au dispensateur de tous biens. » —

C'est à cette religion pure et efficace qu'il faut attribuer toutes les qualités morales, dont fut orné cet homme respectable. C'est à elle qu'il dut d'être modeste et bon, sans envie contre ses rivaux, plein d'attachement pour ses parens, pour sa patrie, pour ses maîtres ; c'est à elle qu'il dut et sa charité envers les pauvres, et sa pureté de mœurs, conservée intacte avec un cœur tendre et une imagination de feu. En un mot, par la religion, *Haydn* fut dans le dix-huitième siècle un véritable honnête homme, en même temps qu'un grand génie.

Toute la fortune de *Haydn*, jusqu'au moment où il entreprit le voyage d'Angleterre, consistait en deux mille florins. Ses parens étaient pauvres ; il les aimait, et il leur donna des secours pendant toute sa vie. Dans ses dernières années, tout en ne se laissant manquer de rien, il mettait toute son attention à ne pas faire inutilement la plus mince dépense, et il disait avec bonhomie : — « J'économise pour mes pauvres parens. » — Toute sa succession d'ailleurs ne dépassa pas cinquante mille florins en papier, en y comprenant la valeur de sa maison. Il en laissa douze cents à ses deux anciens et fidèles serviteurs. Le voilà donc ce riche *Haydn*, cet avare *Haydn* de *Reichard!* Mais que n'imprime-t-on pas, quand avant tout il faut remplir des pages, sans se

donner la peine de la réflexion, sans s'assurer de la vérité de ce que l'on écrit?

Mais *Reichard* n'est pas le seul qui ait publié des fables sur cet éminent compositeur. En général, il n'y a que deux hommes qui aient écrit sur lui avec impartialité; d'abord *Zeltern* dans les différens examens de ses œuvres. Profondeur, goût sûr, pénétration, philosophie, telles sont les qualités qui distinguent les jugemens de cet écrivain. *Haydn* lui-même n'aurait pu mieux apprécier ses propres ouvrages, s'il eût été aussi habile écrivain qu'il était grand compositeur. L'autre est l'auteur de la vie de *Haydn*, qui parut à *Leipsick*, peu de temps après la mort de notre *maestro*, et dont je vous ai dit un mot dans une de mes lettres. A part quelques points, nous sommes toujours d'accord, parce que tous les deux nous avons puisé à la même source; si ce n'est toutefois que, outre les confidences de *Haydn* lui-même, j'ai pris une foule de renseignemens auprès de ses collègues, de ses amis, et de ses contemporains.

L'héritier de *Haydn* fut un maréchal-ferrant. Ses livres et ses papiers furent achetés à l'encan, par le prince *Esterhazy*. Le prince *Lichtenstein* voulut avoir le vieux perroquet de notre *maestro*. On racontait de cet oiseau des merveilles, lorsqu'il était moins vieux; on assurait qu'il chantait, qu'il

parlait plusieurs langues, on voulait enfin qu'il fût le digne élève de son patron. Le fait est qu'aujourd'hui son unique mérite est dans l'heureuse destinée, qui l'a fait passer des mains du premier symphoniste du monde dans celles de l'un des seigneurs les plus distingués, en même temps que l'un des plus vaillans guerriers de l'Autriche. Rien de divertissant comme l'air surpris et émerveillé du maréchal héritier, lorsqu'il vit payer quatorze cents florins ce vieil oiseau, lui qui l'aurait volontiers changé pour un chapon de Styrie. Cette scène amusa beaucoup tous ceux qui se trouvaient à l'encan.

Parmi les dépouilles du défunt, il y avait une belle *chatouille*, qu'il avait reçue en cadeau de la princesse *Esterhazy*. Sur son couvercle était peinte en miniature la touchante scène de l'Université, dont je vous ai déjà entretenu. La princesse tint à la ravoir, et en effet elle ne devait pas passer en d'autres mains.

Je ne sais par qui fut achetée la montre de *Haydn*; mais elle était aussi fort précieuse. Il l'avait reçue de l'amiral *Nelson*, lorsque ce grand marin, en passant à Vienne, alla lui faire une visite. Il demanda au compositeur une des plumes dont il s'était servi, et lui laissa sa montre en échange. Ainsi cette heureuse petite machine, après avoir indiqué l'heure des plus terribles jeux

de Mars, était destinée à marquer les dernières heures si calmes et si innocentes du modeste enfant de la muse de l'harmonie.

Un jour en plaisantant, *Haydn* s'était fait lui-même cette courte épitaphe : — *Veni*, *scripsi*, *vixi*. (Je suis venu, j'ai écrit, j'ai vécu). — Mais si l'on voulait y ajouter tous les titres dont il était revêtu, l'inscription deviendrait bien plus longue, et elle en aurait bien plus de dignité. Les voici tous.

Joseph Haydn, Bourgeois de Vienne, Maître de chapelle de S. A. le prince Esterhazy, Docteur en musique de l'Université d'Oxford, Membre de l'Académie des Sciences de Stockolm, de celle d'Amsterdam, Associé correspondant de l'Institut national de France, Membre honoraire de la Société des Enfans d'Apollon de Paris, Associé de la Société philarmonique de Modène et de Lubiana, Assesseur perpétuel de la Société des Veuves de Vienne.

Quand *Cherubini* vint à Vienne, il demanda à *Haydn* la permission de lui donner le nom de père, reconnaissant par là que c'était à lui plus qu'à tout autre qu'il était redevable

Del bello stile che gli ha fatto onore,

du beau style qui a fait sa gloire. *Haydn* y con-

sentit, mais à une condition, c'était que lui de son côté l'appellerait son fils. Il lui fit don de l'original d'une de ses symphonies. *Haydn* ne laissa pas d'autres fils. Cependant ne furent-ils pas aussi ses enfans, à la manière de *Cherubini*, et *Pleyel* qui fut réellement son élève, et *Neukomm* et *Weigl? Weigl*, il est vrai, doit être regardé plutôt comme disciple de *Salieri* que de *Haydn*, puisqu'il fréquenta plus l'école du premier que du second, comme le prouvent du reste ses productions théâtrales. Toutefois par sa *Passion de N. S.* il a fait voir qu'il a en partie hérité de la science de la musique instrumentale et de l'imagination de *Haydn*, auxquelles il sait mêler un chant et un coloris vraiment tragique, plein de justesse, et digne de *Salieri*.

Adieu.

APPENDICE A LA LETTRE XV.

—

Canova. -- Napoléon. -- Rossini.

Lorsqu'en 1811 je prophétisais avec tant de de douleur la décadence progressive de l'art, la nature qui n'aime pas les prophètes, me préparait en silence le démenti le plus généreux et le plus solennel qu'un homme puisse recevoir.

Un enfant né dans un coin de la Romagne, et

qui déjà avait atteint son troisième lustre, devait bientôt dissiper les ténèbres qui enveloppaient le monde musical, et l'inondant de sa lumière, rappeler l'art à une nouvelle vie. C'est ainsi que les forces incalculables de cette mère de tout prodige humain et sa vertu réparatrice, agissent le plus souvent en secret, et quand nous y pensons le moins. Au moment où *Galilée* mourut en Italie, l'Angleterre, comme pour dédommager le monde d'une si grande perte, voyait naître *Newton*. De là vient l'ancien adage qui dit que les extrêmes se touchent. Il ne fut jamais aussi bien vérifié qu'il l'est aujourd'hui. Je veux citer ici, pour plus grande évidence, trois brillans exemples dans des genres différens, qui suffiront, je pense, à prouver la vérité de ce que j'avance. D'abord celui de l'immortel *Canova*.

L'art sublime de *Phydias* gémissait sous le ciseau des naturalistes, comme celui d'*Apelles* sous le pinceau des peintres naturalistes, parce que les uns et les autres copiant la nature telle qu'elle est, en retraçaient les imperfections et les augmentaient encore en perpétuant par leurs imitations la théorie de cette fatale école. Quand tout-à-coup la nature fait descendre d'une montagne du territoire de Trévise un jeune enfant, plein de génie. Venise l'accueille, sans savoir qu'elle accueille en lui le restaurateur de la

sculpture en Europe, le premier artiste de son siècle. Car si on tire une ligne courbe des Grecs jusqu'à nous, à l'une des extrémités se trouve *Phydias*, à l'autre *Canova* et tous les autres sculpteurs, hors du diamètre du vrai beau. Ce jeune homme courageux rallume le flambeau, jusqu'alors éteint, du beau idéal des Grecs. Bientôt à sa divine lumière reparaissent les formes pures, et *Canova* marque d'une main ferme et assurée les limites qui séparent le beau du difforme, tellement confondues et oubliées par ses prédécesseurs qu'on ne pouvait plus les reconnaître. En un mot, il enseigne à ses émules et à ses compagnons *quid sit pulchrum*, *quid turpe*, *quid utile*, *quid non*. (Ce qui est beau, ce qui est laid, ce qui est utile, ce qui ne l'est pas.) Alors, pour l'art, à la nuit succède un jour brillant. Avec l'art de la statuaire, celui du dessin qui a tant d'affinité avec lui, se ranime aussi. Tout dans l'empire de l'art se couvre d'une nouvelle grâce, d'un nouveau charme, et, respirant en même temps la grandeur et la magnificence, ouvre la voie à une nouvelle ère de gloire.

L'autre exemple que je vais rapporter est d'un genre bien différent du premier. Il me semble qu'il montre encore mieux la promptitude avec laquelle la nature sait détourner la destruction

dont les nations sont menacées et fait ressortir la sagesse, et la puissance des moyens imprévus qu'elle emploie à cet effet.

Dans les sanglantes bacchanales de l'anarchie révolutionnaire en France, la moitié de l'Europe est bouleversée, l'autre remplie d'épouvante; le sort des peuples et celui des individus sont également en péril. Les lois sont foulées aux pieds, les autels abattus, la grande famille est au moment de se dissoudre. Le nœud social qui liait les hommes entr'eux est rompu : ils sont déjà prêts à se précipiter les uns sur les autres, et à transformer cette terre de malédiction en un immense champ de bataille. Que fait le prévoyant ordonnateur de l'univers? D'une île de la Méditerranée il lance sur le rivage de France un jeune homme prodigieux. Un génie rare, vaste et pénétrant bouillonne dans sa tête, et son âme est assez audacieuse pour oser tenter l'impossible. La nature lui remet le soin d'enchaîner l'anarchie et d'y substituer le despotisme le plus absolu. Ce jeune guerrier Corse s'empresse de profiter de sa fortune militaire, et, avec la hardiesse que donne la force, et avec la force qui naît du courage, s'étant rendu en peu de temps maître d'une grande partie du continent, il enchaîne cette même nation qui avait vaincu les autres et croyait les rendre ses esclaves. La prévoyante mère des

peuples opposant ainsi un abus à un autre abus, prépare le retour de l'ordre et d'un gouvernement pacifique.

Le troisième de ces mémorables exemples est celui de *Rossini* dont j'ai dit quelques mots.

La langueur, cette lourde ennemie des plaisirs, régnait, au commencement du siècle, dans toutes nos salles de concert. Elle devait son empire à un genre de cantilènes belles en elles-mêmes, mais dont l'éternelle répétition affaiblissait l'effet, et détruisait l'attrait qu'elles avaient dans leur nouveauté. A son sceptre soporifère la déesse glacée avait soumis l'auditoire, qui n'était que bien rarement réveillé et charmé par quelque bel opéra de *Mayr*, de *Weigl*, de *Paër*, de *Pavesi*, de *Généralí*, ou par quelqu'autre production frapppante des célèbres compositeurs qui se sont élevés (car les hommes de génie ne manquèrent jamais) bien au-dessus de la foule des faiseurs de musique, ou, pour mieux m'exprimer, des arrangeurs de vieux chants. Mais cet auditoire était plus souvent étourdi que satisfait par un luxe d'harmonie, qui suppléait à la stérilité des idées par la plénitude des accords, par l'étrangeté et la singularité des transitions et les écarts périlleux d'une imagination déréglée. Ces remèdes étaient cependant vains, s'ils n'étaient même pires que le mal, surtout lorsque les compositeurs, cités ci-dessus, cessèrent

d'écrire. Quand arrivé à sa seizième année, l'audacieux habitant de *Pesaro* prend la plume ; bientôt, de cette plume découle un fleuve de pensées neuves, de conceptions originales, de gracieuses manières et d'ornemens qui charment par leur élégance. C'est un style qui surprend et captive, en même temps nouveau et homogène, plein et noble, robuste et grâcieux. Ce style enchanteur se répand promptement de pays en pays, et partout on entend retentir le nom et la musique de *Rossini*. En moins d'un lustre, il est proclamé le plus agréable des compositeurs modernes, celui qui possède l'imagination la plus riche et la plus heureuse ; et les parties les plus reculées du monde civilisé, même celles d'Outre Mer, font écho à la voix de l'Europe. Le plaisir, juge sans appel en fait de sensations, reconnaît pour son ministre principal cet homme qui a su trouver en abondance des idées neuves, et désormais on ne recherche plus que la musique de cet aimable *maestro*. *Rossini* a subjugué le public, qui remplit les théâtres et les salles de concerts, toutes les fois qu'on y exécute ses divines mélodies. On voit se renouveler en lui le fait arrivé, soixante ans auparavant, à *Métastase*, qui, par la grâce de ses rimes suaves, devint le poète de toutes les cours de l'Europe, et, nous pouvons même dire, le poète de son siècle. Car c'est le propre du beau de se répandre au

loin avec la rapidité de l'éclair, et de frapper tous les yeux à la fois.

Les aristarques, les scolastiques et les émules de l'éblouissant enchanteur *Romagnol* ne tardèrent pas à élever la voix contre lui, et, ce ne fut pas toujours sans raison, ils en montrèrent clairement les défauts, les licences et les fautes (si, après *Haydn*, on peut en musique appeler faute ce qui est mal en théorie et bien en pratique); mais sur ses rares qualités ils gardèrent tous le silence. On contesta son génie, on nia son esprit élevé et l'on taxa d'ignorance, de sottise et de corruption ses innombrables admirateurs, c'est-à-dire, l'Europe entière. Mais le monde, sourd à ses cris, se soumit volontairement au joug de ces charmantes mélodies, depuis longtemps désirées sans espoir; d'un consentement unanime, les nations reconnurent *Rossini* pour le dictateur de la musique théâtrale de nos jours, et depuis plusieurs années elles persistent dans ce jugement. Son style domine aujourd'hui non seulement sur la scène, mais il se répand encore sur presque toutes les diverses compositions de ses contemporains, qui, pour être agréables aux amateurs de musique, sont contraints à composer à la manière de *Rossini*. Il faut en excepter *Béethoven*, qui, riche de ses propres idées et malheureusement devenu sourd, fut par cela même mis à l'abri du

péril d'imiter qui que ce soit, et qui restera toujours grand et original.

D'après ce que je viens d'exposer, il me semble que le savant *Andréa Majer* n'a aucune raison, dans son opuscule, de pleurer sur la décadence actuelle de la musique italienne, et surtout d'indiquer comme la source de ce malheur, *Rossini*, qu'il désigne sous le nom du *Marini de la musique moderne*. Il me semble encore moins raisonnable, quand il désespère de la renaissance de cet art charmant; car aujourd'hui, grâce à *Rossini* si critiqué, la musique est plus que jamais florissante. On s'empresse partout d'accourir en foule dans les salles de concert, naguère sombres et désertes, et chaque jour l'arbre réparateur produit de nouveaux fruits. M. *Majer* parle avec beaucoup de justesse, à la page 41, de l'avantage qu'eurent dans les arts les anciens sur les modernes, en fait d'inventions. Le nombre, dit-il, des images neuves, justes, sublimes et expressives n'est pas infini. Aussi les premiers qui cultivent les lettres et les arts, trouvant le champ libre et encore intact, peuvent y faire facilement une abondante récolte. Mais celui qui vient après eux, *ne peut faire autre chose que glaner quelques épis, échappés à la faucille du premier moissonneur*. De cette règle, dont la vérité est inconstestable, il excepte pourtant la

musique et la peinture; *car aucune production des peintres et des musiciens de l'antiquité n'étant parvenue jusqu'à nous, les modernes, à la renaissance de ces deux arts, se trouvèrent dans la même position que les anciens*. Ce raisonnement est parfaitement juste; mais cette maxime est tout aussi vraie quand il s'agit des derniers des modernes relativement aux premiers. Cela explique le mérite de *Rossini*, qui cultiva le champ des *Pergolesi*, des *Durante*, des *Scarlatti*, des *Sacchini*, des *Paesiello*, des *Cimarosa*, et de cent autres heureux cultivateurs, et qui pourtant ne se borna pas à y glaner quelques épis oubliés par eux, mais y fit une abondante moisson d'idées très neuves et très belles. Ce mérite, dis-je, n'est pas moins extraordinaire que merveilleux et incontestable.

Je me joindrai volontiers à M. *Majer* pour dire que l'art sublime du chant, porté dans le siècle dernier au plus haut degré de perfection, est aujourd'hui dégénéré et corrompu. Il indique, en maître, les défauts qu'on y a introduits, et dans lesquels sont tombés les chanteurs, qui n'ont plus autre chose à faire que de les reconnaître et de s'en corriger, s'ils sentent en eux un beau désir d'arriver à la perfection.

Mais je ne puis m'unir à l'illustre écrivain lorsqu'il demande, avec l'air d'un homme qui espère peu ou plutôt n'espère rien de bien,

— comment on fera pour ressusciter l'art du chant aujourd'hui perdu? — Comment? Vous nous l'avez dit vous-même : en détruisant entièrement les abus que vous signalez, et en employant les moyens par lesquels il fut autrefois élevé à la perfection. Vous nous indiquez vous-même ces moyens, et je ne puis comprendre votre désespoir. Il ressuscitera, je vous le répète, il ressuscitera et je vais tout de suite vous le prouver, vos propres théories à la main.

Vous tenez pour certain (et je suis tout à fait de votre avis) que c'est le cœur qui enseigna à *Mantegna*, à *Bellini*, à *Scarlatti*, à *Lotti*, à *Guasperini*, etc., à copier la nature, c'est-à-dire à bien peindre et à bien chanter? Eh bien! puisque vous admettez cela, la nature n'ayant pas jusqu'ici cessé de donner aux hommes cet organe puissant qu'on appelle le cœur, pourquoi ne pas croire que, d'après ses impulsions, il se formera encore de nouveaux *Farinelli*, de nouveaux *Marchesi*, de nouveaux *Scarlatti*, de nouveaux *Pachierotti*, ainsi que de nouveaux *Mantegna* et de nouveaux *Bellini*, etc.... *quod est et fuit, cur non erit?* (pourquoi ce qui a été et ce qui est, ne serait-il plus?) dirait un pédant. Monsieur *Majer* montre que la *bonne école* tire son origine du cœur. La chose étant ainsi, la bonne école sera remise en vigueur par nos jeunes artistes, puis-

qu'ils portent en eux cette précieuse faculté de sentir qui la fit trouver à nos ancêtres.

Il faut ajouter que, si, pour conduire l'art de ce chant à la perfection, rien n'est plus utile que la suavité, le bon choix et la nature des mélodies, *Rossini* nous a prodigué un si grand nombre de ces richesses, et les répand en si grande abondance dans chacun de ses ouvrages, qu'on doit bientôt chanter à merveille.

Enfin M. *Majer*, attribue les progrès de l'art au *talent*, mettant en avant cet axiome : *que ce ne sont ni les académies*, *ni les préceptes*, *ni les livres qui font naître les talens*, *mais la nature seule qui les crée;* sur ce point nous voulons encore le consoler et avec lui prendre courage, dans l'espoir bien fondé que cette bonne mère, ne cessant jamais de *créer*, aura pitié de nous, et nous donnera de nouveaux *talens*, en compensation des grandes pertes que nous avons faites. Elle nous en donna des gages éclatans en produisant *Rossini*, dans le temps où la musique était réduite à vivre de répétitions, et à savourer de nouveau, comme les animaux ruminans, les choses dont elles s'était déja rassasiée. M. *Majer* donne encore plus de force à ces flatteuses espérances en citant l'exemple du *Dante* et de *Pétrarque*, qui dans un siècle barbare et grossier créèrent des œuvres si sublimes, sans autre

auxiliaire que le *cœur et l'esprit*. Que M. *Majer* se console, qu'il reconnaisse les brillantes qualités de *Rossini*, qu'il lui pardonne ses défauts, et qu'il jouisse, comme le reste des amateurs éclairés, du bel art de la musique, des dons précieux et inattendus que nous a prodigués si à propos, et nous prodigue encore tous les jours cet heureux Génie.

Cherubini.

—

Le Conservatoire de musique de Paris, dans le mois de février 1810, honora la mémoire de *Haydn* par un concert, où l'on exécuta, en l'honneur du grand artiste, un hymne mis en musique par *Cherubini*. Ce célèbre compositeur rendit au défunt *maestro*, son ami, le véritable hommage que le génie peut rendre au génie, c'est-à-dire celui d'accroître le nombre des belles productions par le travail même, qui est destiné à les combler de louanges.

Je ne suis pas très content de la poésie de cet hymne, quoiqu'elle soit louée par quelque journaliste; mais je sais que la musique est digne de *Haydn* même. Vous n'aurez, certes, aucune difficulté à le croire, si vous rappelez à votre souvenir l'âme et la science qui règnent dans quelques morceaux de la *Lodoïska*, dans presque tout le drame des *Deux Journées*, et dans plusieurs autres productions de ce peintre savant des affections; le seul presque après *Salieri*, *Zingarelli* et *Weigl*, parmi les compositeurs modernes, qui, en temps et lieu, sache élever son style, préparer de loin les effets, et obtenir cette explosion d'applaudissemens, qui est plutôt un mouvement inopiné et physique du sentiment, qu'une opération déterminée de la volonté.

On trouve dans cet hymne un de ces passages dont je viens de parler, quand le poète dit que ce n'est pas la renommée seule qui vit éternellement dans les grands génies, mais que leur âme est également immortelle. En cela, si le poète a cru avoir dit une grande et belle sentence, il est dans l'erreur; car il n'a dit que ce qui est commun aux grands hommes, comme aux grands criminels; attendu que toutes les âmes sont immortelles, aussi bien que le nom des grands héros et des grands scélérats. Cependant le compositeur soutint cette idée avec un style si su-

blime, avec une mélodie si belle et si parfaite, que l'auditoire en fut puissamment ému, et couronna ce morceau par des acclamations répétées à l'infini.

TABLE.

Lettre	I.	1
———	II.	19
———	III.	33
———	IV.	71
———	V.	107
———	VI.	127
———	VII.	141
———	VIII.	165
———	IX.	183
———	X.	213
———	XI.	245
———	XII.	269
———	XIII.	285
———	XIV.	307
———	XV.	321
———	XVI.	337
Canova. — Napoléon. — Rossini.		349
Cherubini.		361

ERRATA.

Page 214, ligne 2, *considéré tel*, lisez *considéré comme tel*.
—— 226, ligne 26, *agrandit l'homme*, lisez *grandit l'homme*.
—— 252, ligne 5, *à la Chaire*, lisez *à la Chaise*.
—— 301, ligne 26, *avait*, lisez *avaient*.

[HAYDN]

CARPANI, Giuseppe: Haydn, sa vie, ses ouvrages, ses voyages et ses aventures... Traduction de D. Mondo. Paris: 1837.

8vo. 4ff.363pp.2ff. Sporadic light foxing, but a goo copy. Quarter sheep.

First published in Milan 1812, pirated by Stendhal 181

